السرد الحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية

Transtextuality Narrative in Palestinian Short Story

خولة الوادي

Khawla Al Wadi

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الدمام، السعودية

بريد الكتروني: khawlaalwadi@hotmail.com

تاريخ التسليم: (٢٠١٢/١٠/٧)، تاريخ القبول: (٢٠١٣/٤/٢٨)

ملخص

تُعنى هذه الدراسة بنصوص قصصية يتصل بعضها ببعض في إحالاتها المعرفية وتكويناتها الشكلية، لتتولّد بنى سردية متماثلة في مادتها المعرفية على وجه الخصوص، فتمتح – بطريقة أو بأخرى- من الموروثات المكتسبة والتقاليد الأدبية. وبذلك، توسم النصوص القصصية بأنها بنى سردية ذات توسيعات معرفية، حيث تتراصف المكونات التاريخية والإشارات السياسية والمدونات الحكائية والرموز الأسطورية، بموازاة المكونات الثقافية الأخرى، وكلها تجتمع في بنية داخلية بعد إيجاد عناصر سردية، إثر التفاعلات القائمة بين المضامين المعرفية والأنساق الفولكلورية من جهة، وبين البنيات النصية من جهة أخرى. وبناء عليه، تتمازج البنيات النصية وتتلاقح، لتتلاءم والبناء السردي مع ما يقتضيه من تحويلات للنصوص الأصلية – وَفق معايير محددة - لتتدرج في البنية السردية، وهي النصوص المتصلة بأجناس أدبية معروفة، مثل: الدرامية والحوارية والحكائية والسيرية والملحمية.. فثمة علاقات دينامية بين الأجناس الأدبية. وبهذا، تُوسم القصص بأنها بنيات سردية لا نهائية، لأنها نصوص تظهر في عوالم داخلية تمتلىء بالإشارات النصية، وتحيط بها لغة كرنفالية. إذن، تلتقي نصوص ثرة ومتنوعة في فضاء واحد، ليتحول – بدوره – من نص ذي عناصر نصية ثابتة إلى نص ذي عناصر نصية دينامية.

Abstract

This Resarch presents the short stories as well as multiple discourses on entity system. In addition, It studies the process of interaction the Palestinian Short Stories implementing several methods of the Intertextuality theory. Therefore, the Semiotic Textulity Theory concerned with utterances interaction, meanwhile, the theory dealt with the textual external structures and internal configurations, a matter which

leads to the basic conceptions of the theory. One of the most important objectives of this dissertation is to investigate the correlations between the micro and macro structures using the Semiological approach. Consequently, the dissertation consists of the intrinsic and natural perspectives, which discuss the Epistemic Components: Historical and Political, Acquainted with the Religion, Folklore and Literature. At the same time, the dissertation also approaches the text, taking into a count the textual transformations from theoretical conceptions into actualized discourse resulting in textualizations.

مقدمة

هذه الدراسة: السرد الحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية، لا تدّعي التفرد في المعالجة النصية، بل هي امتداد للدراسات السابقة التي ابتدأت منذ سنوات عدة في معالجة النص الأدبي، إذ يحظى التناصّ – تنظيراً وإجراءً – بوفرة من الدراسات، الأمر الذي جعل نظرية التناصّ إحدى النظريات المعاصرة المهمة في المعالجة النصية. وكثيرة هي الدراسات التي تفتقد الربط الحيوي بين النظرية والمعالجة، في حين أن الدراسات المستمدة من طرائق التجريب النصي هي قليلة.

وتتسع الدراسات حول النظرية، لتشمل الأجناس الأدبية المختلفة: الشعر والرواية والقصة القصيرة، بيد أن أبرز الدراسات في موضوع التناصّ، كتاب: "تحليل الخطاب الشعري" لمحمد مفتاح، وكتابه هذا من أوائل الدراسات التي رسمت نهجاً مؤطراً للتناصّ بتحديد مصطلحه وأشكاله وآلياته. ويناقش محمد بنيس في كتابيْه: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و"حداثة السؤال" مصطلح التناصّ، وأسماه بالتداخل النصي، ثم وظّف التناصّ في نماذج شعرية معاصرة، مثل قصائد: المسيح بعد الصلب للسياب، وهذا هو اسمي لأدونيس، وأحمد الزعتر لمحمود درويش. ويكشف سعيد يقطين في كتابه: "انفتاح النص الروائي" عن أشكال المتفاعلات النصية في البنى السردية لروايات الزيني بركات لجمال الغيطاني وعودة الطائر إلى البحر لحليم بركات وأنت منذ اليوم لتيسير سبول والوقائع الغريبة لإميل حبيبي والزمن الموحش لحيدر حيدر. وينوّه حميد لحمداني في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة" إلى تأريخية مصطلح التناصّ، والتمييز بينه وبين حوارية باختين من خلال أنموذج سردي يتمثل في رواية الوطن في العينين لحميدة نعنع. ويشابه بشير القمري في بحثه: "النص الروائي بين المونولوجية والبوليفية" بين السرديات العربية القديمة وبين الأدب البوليفاني وفق المدلول الباختيني، فيتطرق إلى السرديات العربية الجديدة التي تغترف من الموروث السردي، وتستحدث – في الوقت ذاته – أشكالاً سردية تنزاح عن القديم الكلاسيكي، مثل تجارب هاني الراهب وحيدر حيدر وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي والطاهر وطار وواسيني الأعرج وغيرهم.. ويكشف محمد الشوابكة في بحثه المعنون بـ "توظيف التناصّ في متاهة الأعراب في

ناطحات السراب" أشكال التناصّ ووظائفه في إحدى روايات مؤنس الرزار المسماة بـ متاهة الأعراب في ناطحات السراب، دون أن يستغرق في ذكر التفصيلات المتعلقة بنظربة التناصّ أو سرد الآراء النقدية المتعلقة بالنظرية، بل تتبع المكونات الحضارية والاجتماعية وربطها بالنص السردي، ثم أوجد العلاقة الحوارية بين الإحالات المرجعية والتجربة النصية على مستويي التشكيل والمضمون.

وتندر الدراسات العربية التي تناولت التناصّ في القصة القصيرة، مثل دراسة عبد الله إبراهيم في كتابه "المتخيل السردي" وهي الدراسة المعنونة بـ "تناص الحكاية في القصة القصيرة"، ويركز فيها على التعالق النصي بين الحكايات الأسطورية والتراثية والشعبية وبين القصة القصيرة العراقية: آلهة الطوفان لمحمد خضير وقلاع الورق لمحمود جنداري وتماهي الأحزان للطيفة الدليمي والحارس والأميرة لمحمد خلف. بيد أن دراسة سعيد علوش الموسومة بـ: "عنف المتخيل" هي الأبرز في توظيف التناصّ في أدب إميل حبيبي دون التركيز على تقنياته وآلياته.. فيظل التناصّ – لديه – مجرد علاقة نصية بين النصوص السابقة واللاحقة، مما يحيل النص الجديد عالماً لإنجاز التجربة الإبداعية، إذْ يتعلق المبدع بنموذج نصي يدمجه في البنية السردية، ليحتذيه في نصوصه الإبداعية كلها، رغم التنويعات الموضوعاتية، ليضاهي النماذج الأصلية، مثل الحكايات الشعبية والتراثية والآداب العالمية والمقاطع الشعرية والاستهلالات الفيروزية والشعارات الأيديولوجية. وفي كتابه "The Modern Arabic Short Story: Sharazard Returns" ينوّه محمد شاهين إلى العلاقة القائمة بين الشروط الموضوعية والعوامل الخارجية والظروف الاجتماعية والسياسية المتولدة من النصوص القصصية وبين الموضوعات الحكائية المطروقة في البنى السردية، فيبرز كيفية توالد النصوص وتعالقها، عبر امتصاص النصوص المنبثقة من الذاكرة الإبداعية لتشكل بنية كبرى متصلة بأجزائها السردية. وبذا، تتمحور الأبحاث المتضمنة في الكتاب السالف ذكره حول البنى الحكائية المندرجة في بعض النماذج القصصية، على نحو الحكايات التراثية: ألف ليلة وليلة والسندباد، والشعبية: جبينة وبقرة اليتامى والشاطر حسن.. ومن أهم النماذج القصصية التي تركزت في بنائها السردي على الحافز الحكائي: الخرزة الزرقاء وعودة جبينة لإميل حبيبي وبقرة اليتامى لمحمد شقير وهزيمة الشاطر حسن لأكرم هنية وقصص السندباد لمحمد المنسي قنديل. وغيرها من الدراسات السابقة مثل دراسة إبراهيم السعافين: قضية الشكل في الرواية العربية، وكتاب علي الخليلي: الغول: مدخل إلى الخرافة العربية.

وقد أولت الدراسة – هنا – أهمية كبرى للمعالجة النصية للبنية السردية وفق المنهج السيميائي الذي يركز على النويات الأساسية والوحدات التجزيئية للنص. لذا، تعمد الدراسة إلى سبر النظريات السيميائية المتعلقة بالتناصّ – بدءاً بالشكلانيين الروس، ومروراً بالسيميائيين، وانتهاء بالاصطلاحات المؤطرة للتناصّ والتقنيات والطرائق الإجرائية – بغية تبيان دور السيميائية في تنظير التناصّ وتمثله. وعليه، تمّ انتقاء بعض النماذج القصصية لاحتوائها على الموضوعات الأساسية في بناء النماذج السردية القائمة على النصوصية. ينضاف إلى ما سبق

قابلية هذه النماذج للانصهار والتحويل من بنية نصية جاهزة إلى بنية نصية منمذجة للعلائق المركبة بين مجموع البنى الصغرى المؤلفة لبنية كلية شاملة للتعالقات، سواء أكانت تقاطعات أم انقطاعات.

السرد الحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية

يستوعب النص القصصي – بوصفه لغة اتصالية راهنة - الموروثات الشعبية- بوصفها ثقافة سالفة - فالنص القصصي منظومة دلالية يتكلم خطاباً اجتماعياً وينطوي على توليفة من الأفكار والمشاعر الخاصة بالإنسان الاجتماعي الذي يعيش ضمن نظام اجتماعي.. ويتوسع النص القصصي أمام كم كبير من الإرث المتوارث الذي يعني التراكم الثقافي، ويحيل إليه المثقف، فليس النص "مجرد وثيقة عن التاريخ الثقافي، والمحيط الاجتماعي، أو حياة شخص"[(١)]، بل يتوفر النص – أيضاً - على الوظيفة الجمالية المهيمنة التي تتضمن قواعد إنشائية، تتحدد بها القيمة الفنية للنص. وكما أنه يمكن أن تضم البنية السردية المنظورات الأدبية والأيديولوجية متعددة الأشكال، ولغات الأجناس التعبيرية، فإنه يمكن – أيضاً- أن تنضم الفئات الاجتماعية، بلغاتها المتعددة، والمهن واللهجات اليومية إلى البنية السردية، لتقارب الحياة الواقعية. وهذا التعدد اللغوي في البنية السردية ينشأ بفعل كلام مكتوب مشخَّص أو كلام شفوي يتلفظ به السارد.

والنص القصصي ليس كياناً مستقلاً عما حوله، بل يتعالق مع الواقع، وللنص مجتمعه الخاص به، إذ يقترن بمحيطه، وهو على صلة وشيجة بمساراته الخارجية.. فثمة علاقة بين الأدب والواقع، لذا، وجب على القارىء[(٢)] معرفة جملة الوحدات النصية التي تقيم علاقات بين الدلالات الضمنية المفضية إلى الإحالات المرجعية وبين المسارات الخارجية المعبر عنها في خطابات متوازية مع الفكر المجتمعي، وهي خطابات تستحضر الأساطير والخرافات والعقائد والعادات.. وجميعها تندرج ضمن سيميائية الثقافة التي تنفلت من الحدود الشكلية الصارمة إلى الانفتاح الثقافي والتعددية المعرفية، وتتجاوز اللغة إلى الاستمداد من الأنظمة الدلالية التواصلية:

---

(١) ياكوبسون، رومان، (١٩٨٢)، القيمة المهيمنة: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. (ط١). الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين- بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص ٨٣.

(٢) لكن لا بُدّ للقارىء النصي- أولاً- أن يقرّ بسلطة الموروثات الأدبية والتقاليد الثقافية على النص الأدبي، لأن النص لا يُنتج بمعزل عن السياقات الخارجية.. وبسبب تأثير سلطة الموروث الثقافي على العملية التأويلية للنص، فإن القارىء يتأثر بهذه التقاليد.. ولا يستطيع أي قارىء أن يفك رموز النص- منذ القراءة الأولى- إلا بقراءة ثانية تكشف عن تأويلات ناشئة عن قراءة معمّقة للنص.
انظر
(Scholes, Robert and Kelloge, Robert, (1966). The Nature of Narrative. Oxford: Oxford University Press., P242)

اللفظية وغير اللفظية، مثل الظواهر الثقافية والأنساق الاجتماعية[١]. وما يُقَرِّب سيميائية الثقافة إلى الأذهان تحقيقها التواصل المجتمعي، وإلغاؤها الحواجز بين الأنساق المعرفية وإحاطتها بكل ما يجري في العالم ورؤيتها إلى الواقع بصفته بنية خارجية تتضمن علامات دالة يستمد منها المنشىء – كيفما يشاء- ويبرع في انتقاء الألفاظ الدالّة على الأفكار التي يراد منها التوصيل.. ويلغي بذلك الدلالة الهامشية التي تختلف عن الدلالة المركزية التي يجمع عليها الناس، وبالتالي تتباين عن المقصدية الجمعية.

ويتسع النص القصصي اتساعاً دلالياً وتركيبياً، ليشمل الإشارات الفولكلورية بتنوعاتها وتبادلاتها، وتتحد جميعها في بنية مركزية، لتكوّن وحدات نصية ذات صلة بتقاليد وموروثات ومحددات اجتماعية: القيم والأخلاق والعادات.. وكلها تنتمي إلى التراث الذي يختص به أمران، كما يحددهما (بول ريكور)[٢]: التراكم والابتكار[٣].. إذ يحوي التراث التقاليد الشعبية التي تعبر عن أنماط الحياة في المجتمعات القديمة: فكر الفلاحين ومشاعرهم وانفعالاتهم وطقوسهم وشعائرهم.. وقد انبثق التراث من الامتداد التاريخي للنتاج الفكري الإبداعي على مر العصور، ولم يكن انبثاقه بسبب ضرورة طبيعية أو نتيجة منطقية لوجود الفلاحين[٤]. بل يعدّ الفولكلور ظاهرة ثقافية يُسلّم بوجودها، إذ تعبر عن الأنساق المعرفية والاجتماعية والتاريخية لمجتمع ما، حيث تتفاعل جميعها وتتداخل فيما بينها، فتؤثر إحداها في الأخرى وتغير وتتحكم.. ويتناقل الأفراد آدابهم الشعبية مشافهة ومدونة، فلا يُعرف المنشىء ولا يُحدد المتلقي، كما هو الحال في العملية الإبداعية التي يتوافر فيها طرفان محددان: المنشىء أو المبدع والمتلقي[٥].

---

(1) Mounin, Georges,(1985). Semiotic Praxis. New York and London: Plenum Press, P24.

(٢) ريكور، بول، (١٩٩٩). الحياة بحثاً عن السرد: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. (ط١). بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص ٥٥.

(٣) كلا الأمرين لازم لصياغة تراث ناشىء عن فعل محاكاة الواقع وتحويل تراثات الماضي، ليدل على الائتلاف بين الزمن والسرد، ويتجسد هذا الائتلاف في الاستجابة الجمالية للتاريخ من ناحية، وتجنب التزامن بين الماضي والحاضر من ناحية ثانية. وهكذا ينفتح النص على الماضي ومنطوياً عليه ومستقلاً عن الحاضر في الوقت نفسه، لكن يبقى تأثير الماضي متجلياً في الرؤية الحاضرة، فتتضافر كل المكونات التراثية- بفعالية- لتتحول إلى معانيها التي تندمج مع الوحدات النصية في كيان إبداعي نتيجة العلاقة الجدلية بين الماضي المتحول والحاضر المؤوِّل.
انظر

(Ricoeur, Paul, (1984). Time and Narrative. Tr: Kathleen Mclaughlin and David Pellaur. Vol. 3, Chicago and London: The University of Chicago Press, PP 221-228).

(4) Propp, Vladamir, (1984). Theory and History of Folklore. Tr: Ariadna Y.martin and Richard P. Martin and Others. Oxford: Manchester University Press, P5.

(5) Ibid, P 7.

وتلجأ النصوص القصصية إلى الموروث المتجسد في الفنون الشعبية والآداب التقليدية التي تنطوي على الصيغ والأعراف المعتادة والصور المتشابهة المتضمنة في النصوص الشعبية، كما أن الآداب الشعبية تحتوي على مجموعة من النماذج الأصلية المتوازية مع المنظومة البدائية والمجتمع القديم، وتندرج ضمن الأنثروبولوجيا الأدبية. والنص الأدبي لا يمكن أن يصطبغ بالجمالية إلا إذا تضمن الوحدات النصية والعناصر الجزئية المستمدة من النماذج الأصلية، أي التقاليد الأدبية التي يعدها (يوري لوتمان) نظاماً تمهيدياً للنموذج، ليصير النص الأدبي نموذجاً ثانوياً، فيتكون النظام الداخلي للنص بالاستمداد من سياقاتها الثقافية وموروثاتها الشعبية، مثل الحكاية الشعبية والأسطورة والخرافة. ويستلهم القاص من الموروث ما يعينه في إنشاء النص القصصي الذي يمتلىء بإشارات فولكلورية، كذلك يستلهم القارىء من الموروث ما يمكّنه من دوره المضطلع به في تفسير النص، ومن هنا، تستحيل القراءة النصية إلى نص إبداعي، بفعل قارىء يتحول - بدوره - إلى مبدع، لما لديه من قدرة على صنع قراءة تتمكن من خلق توليفة من التناصّات، ليصير القارىء، كما المبدع، متعدداً ومنفتحاً، مثل النص الأدبي الذي يقرؤه.. وكلاهما: المبدع والقارىء، ينتمي إلى المدرسة الفولكلورية التي تركز على استلهام الموروثات الشفاهية في النص الإبداعي[(١)].

وإيماناً بتعدد الخطابات وتحاورها داخل النص الواحد، فإن النصوص القصصية تدأب على بناء تركيب يجمع بين سياق خارجي يتعلق بالأشكال التراثية التي تنتسب إلى المجتمع الفلسطيني، وبين الوحدات الصغرى للأبنية السردية، ليدل على الاتصال بين النص والمجتمع، فكل اتصال هو بالضرورة نموذج وتركيب لغوي ورمز وسياق، "يمارسه الخطاب السردي الذي يقترح، بدلاً من أن يفرض، العثور من جديد، في داخل النص الواحد على تكاملية الخطاب السردي"[(٢)].

وتسعى النصوص القصصية إلى الإفادة من التنويعات التراثية بصورها الشفاهية أو المدونة مثل السير الشعبية والحكايات والأساطير والأمثال والأغاني، والفنون الأدائية مثل الرقص الشعبي والموسيقى والصناعات اليدوية والحرف والتطريز والطعام، ويندرج - كذلك- الطب الشعبي والمعتقدات الشعبية والضوابط والأعراف والعادات ضمن التراث الشعبي المقترن بالفلسطيني ومجتمعه، والإفادة من الأشكال الماضية ذات البنية المنجزة والقالب الجاهز، تحقق "حاجة فنية تقتضيها أعمال بعينها حينما يحس الكاتب بأن إيقاع هذا العمل لابُدّ أن يتشكل تشكيلاً معيناً، وهو فوق ذلك حرّ في تنويعاته على هذه الصورة، سواء أكانت غلالة رقيقة أم كانت جزءاً أساسياً يتمثل في لحمة النسيج وسداه"[(٣)].

---

(1) Todorov, Tzvetan and Ducrot, Oswald, (1979). Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Tr : Catherine Porter. Oxford: Basil Blackwell, P 83.

(٢) تودروف، تزفيتان، (١٩٩٢). فتح أمريكا: مسألة الآخر. ترجمة بشير السباعي. (ط١). القاهرة: دار سينا للنشر، ص ٢٦٥.

(٣) السعافين، إبراهيم، (١٩٩٠). قضية الشكل في الرواية العربية. مجلة آفاق عربية، بغداد، س٥، (ع٦)، ص١٠٢.

وتروم المعالجة النصية استقصاء الموروثات والتقاليد الناجزة والأنماط الموحدة جمعياً التي تلزم المتلقي بتأديتها وتلقينها إلى غيره، مثل الشعائر والطقوس.. وتنطوي النصوص القصصية على المكونات الفولكلورية، مثل بعض طقوس الزواج والولادة والموت والتهاليل والأغاني الشعبية في الأعراس والتناويح والبكائيات في المآتم، وحكايات الغيلان والجن والحكايات الشعبية ومغامرات الأبطال والتمائم والتعاويذ والعزف على الشبابة ورقص الدبكات.. ولا يُنظر إلى الأدب الشعبي المتناقل وكأنه شيء في أثر الماضي أو أيقونات تُعلق على الصدور أو أشياء ثرية للزينة، ولا ينظر إليه كجثة يجب تحنيطها ووضعها في مزار، بل ينظر إليه - من وجهة نظر الحاضر والمستقبل - بوصفه سلاحاً أصيلاً يوجّه نحو الحرية السياسية والاجتماعية، ومعرفة التراث لازم لصقل النفوس والتربي على التقاليد الإنسانية والوطنية(١).

ويسعى الكيان الصهيوني إلى تهويد التراث الفلسطيني وانتحال الموروثات الشعبية كافة(٢)، وقد دأبت الأبحاث الفولكلورية المقترنة بالدراسات التوراتية على نفي وجود الشعب الفلسطيني وتراثه، عبر الاستناد إلى التفاسير التوراتية، والرجوع إلى الشروحات التلمودية، وتفسير النمط الحياتي للشعب الفلسطيني بإحالة عادات الفلسطينيين وتقاليدهم وطرائق عيشهم وأساليبهم الشعبية إلى حياة العبرانيين القدماء(٣).

وتتميز جلّ الموروثات الشعبية بتنظيمها وتراصفها وتماثلها، وتُوصف بأنها ذات نسيج متآلف، وكأنها منظومة مصفوفة Matrix - على حد تعبير (ريفاتير) - لنشوئها من منطقة جغرافية محددة، وارتباطها بفئة اجتماعية معينة، وانتمائها إلى هوية وطنية موحدة، وتآلف مضمونها.. لهذا، يستطيع أي قارىء للتراث الفلسطيني أن يستمد منه بقدر ما ينبغي، وأن يحيل

(١) انظر (زيّاد، توفيق، (١٩٧٤). صور من الأدب الشعبي الفلسطيني. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٦).

(٢) تقرّ بتلك الحقيقة الشخصية الفاعلة في قصة "تحت سقف الليل": "يريدون أن يقلبوا تراثنا، فلا نرى إلا بالعيون التي ألصقوها في وجوهنا، فتصير القدس أورشليم، والقرآن تلموداً".
انظر، (عودة، أحمد، (١٩٧٩)، زعتر التل. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ص ٣١).

(٣) تشير الباحثة الفنلندية (هيلما جرانكفست) في كتابها "عادات الزواج في القرية الفلسطينية" إلى أن ثمة خطراً يهدد الدراسات الدائرة حول الفولكلور الفلسطيني التي تركز على المزج بين العادات والتقاليد المختصة بالفلسطينيين وتساويها بالظواهر الاجتماعية الواردة في التوراة.
انظر
(Granqvist, Hilma, (1931). Marriage Conditions in a Palestinian Village. Vol.1, Helsingfors: Academy Buchhandlung, P 3).
ويكشف السارد في قصة "علاء والقنديل" محاولات الكيان الصهيوني طمس التراث الفلسطيني وانتحاله وانتسابه إليه، لخلق حضارة ممتدة لذلك الكيان الذي يفتقد التجذر والامتداد على أرض فلسطين، فيكتشف "طمس كل ما يمتّ إلى العرب وحضارتهم إن كان في الأمور الصغيرة أو في الإسهام العملاق، فالحمص والفلافل والطعمية، وهي مأكول الألوف بل الملايين من أبناء شعبنا غدت أطباقاً شعبية إسرائيلية، والأطباق العربية بما في ذلك الكبة والتبولة والصفيحة اقتصرت على قطاع من الأمة دون غيره مع أنها تمتّ خاصة لبر الشام بأسره".
انظر: فرح، نجوى قعوار، (١٩٩١)، انتفاضة العصافير. (ط١). عمان: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية ، ص ١٥٧).

إليه، ليخلق نصاً قادراً على التحول من مجرد الإحالة إلى التناصية، بإحداث كثير من التبدلات في بنيته الثابتة، فيتميز بأنه نص ذو تضام تركيبي وتكثيف دلالي. وهذا التراث - كيفما اتفق على مصدر نشوئه - وُجد لدى فئة الفلاحين الذين يتصلون بالطبيعة ويرتبطون بالأرض، فيستمدون مادة موروثاتهم من الموجودات الماثلة أمام ناظريهم، والأنماط والتقاليد الاجتماعية الناجزة، وهو ما يؤكده السارد في الليالي الفلسطينية: "أترى، أنت لست فلاحاً، وإنما أنت أصلاً من الساحل، ليس لكم من التراث الشعبي سوى هيلا هوب هيلا.."(١).

السرد الشفاهي

ينبغي ألا يُغفل تأثير المكونات التراثية في الإبداع السردي، فالاتجاه إلى الأشكال التراثية السردية غاية تهدف إلى صياغة نص قصصي ينطوي على بنية سردية ذات ملامح مخصوصة وقوالب شكلية جديدة ودلالات أخرى تتلاءم والواقع المعيش.. وذلك بالإفادة من التقنيات السردية والتكوينات الشكلية المتصلة بالتراث والمعاصرة معاً. وتتكىء النصوص القصصية على جملة من المأثورات الشفاهية السردية التي تتوزع إلى حكايات شعبية وسير شعبية وخرّافيات وأساطير.

١. الحكاية الشعبية والخرّافية

لعلّ فرادة التراث الشعبي المؤسس على السرد الشفاهي، هي التي دفعت القاص الفلسطيني لأن يتلمس الحكايات الشعبية التي تناقلتها الشفاه وحفظتها الذاكرة، فينصاع – بدوره- إلى مضامينها المعرفية قبل أن يلتفت إلى قوالبها الشكلية. لهذا، فإن القاص أجال عينيه فيما ورثه وحفظه وعاشه، فلا غرابة أن يبحث عن جذوره ويفتش في ذاكرته، ويتوصل إلى الأبنية والصيغ والقوالب ليدمجها في نصه الإبداعي المصوغ ببنية سردية جديدة بعدما يقرنها بواقعه المعيش وتجربته المعيشة. والحكاية الشعبية هي نتاج لاوعي جمعي مثقل بالغيبيات والرموز السحرية، نتيجة التفاعل مع الحياة المحيطة بالفلسطيني، ولو لم تكن الحكاية الشعبية تلبي الضرورات الشعورية واللاشعورية لأكبر عدد من الناس، "لما رددت من جيل إلى جيل، ولما قيلت مراراً واستُمع إليها بانتباه كبير"(٢).

وما يميز الحكايات الشعبية أنها صادرة من فئة معينة، وهي فئة الفلاحين الذين برعوا في صياغة الحكايات ونسجها في قالب شفاهي من جهة، وفي سردها وحكايتها شفوياً من جهة أخرى. ولا ريب أن العقلية المقترنة بالطبيعة والقوى الخارقة والمجتمع الزراعي والأسرة الممتدة، تستطيع أن تصوغ حكايات تتعلق بالأرض والعلاقات الاجتماعية المتبادلة بين أفراد المجتمع، ومن البدهي أن تلك العقلية تتمكن من نسج خرّافيات يهيمن فيها البطل المطلق الذي

---

(١) شحروري، صبحي، (٢٠٠٣). ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً. (ط١). رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص ٣٥.

(٢) بتلهايم، برونو، (١٩٨٥). التحليل النفسي للحكايات الشعبية. ترجمة طلال حرب. (ط١). بيروت: دار المروج، ص ٤٦.

ينتصر بمؤازرة القوى السحرية، مثل الأداة السحرية التي تجسد شكلاً رمزياً ومادة لغوية، تتولّد منها علامات متحولة عن كينونتها وماهيتها، وفق القالب الحكائي.. وتتضمن الحكايات الشعبية – كذلك- المعتقدات وطرق الشعوذة وقصص الحيوانات..

وبناء عليه، فإن السارد الذاتي في قصة "موت صاحب الحكاية" من مجموعة "الموت غناء" القصصية، يستمتع - منذ طفولته المبكرة - بسماع حكايات العم المدهشة التي اختلقها أو عاشها، وقليلاً ما كان يروي حكايات غيره، لهذا، كانت حكاياته قليلة، ولكنها تبلغ قمة روعتها وصدقها، فضلاً عن أنها تفيض حكمة، لأنها لا تقتصر على العوالم الرمزية فحسب، بل ترتبط بواقع المجتمع الفلسطيني والكائن الفلسطيني، ولاسيما الفلاح: "ولأن حكايات الفلاحين - وهو ما كان فلاحاً قبل أن يتبدل الحال ويصير لاجئاً، ينتظر مساعدات وكالة الغوث آخر كل شهر، دون أن يحرث أرضاً، أو يزرع، أو يتطلع إلى السماء سائلاً الله بقلب مؤمن أن ينزل الغيث مدراراً - تدور حول الخيول وأصالتها، والجمال وصبرها وتقلبات أمزجتها، وبخاصة إذا ما أهينت، والضباع وغدرها، والأفاعي، وبنات آوى، والذئاب، ومواسم المحل، وجامعي الضرائب الجشعين، والإنكليز وكبانيات اليهود.."(١).

وفي المقابل، فقد كفّ الطفل الفلسطيني في قصة "حامد يكفّ عن سماع قصص الأعمام" من مجموعة "عن الرجال والبنادق" القصصية، عن سماع حكايات الجدات والأعمام في عام النكبة، ففي الخيمة راح يسمع حكايات أخرى أكثر واقعية وأشد مأساوية: "كان ذلك منذ عشرين سنة، وكان عمر حامد آنذاك ست سنوات فقط. لقد لزم فراشه المهترىء فترة طويلة. واستمع طوال تلك الفترة إلى قصص لا نهاية لها، قصص العجائز، والأمهات، والأطفال. الخوف والذل والعويل. الحيرة والضياع. التخلي. قصص الأعمام بالذات، عن الحكمة والظروف. ظل أربع سنوات يستمع، لقد استمع كثيراً.. كان في ذلك المكان المملوء بالذل والخيبة والسقوط مجرد أذن تستمع وتستمع إلى أطنان من الكلمات والقصص والعويل لم يكن بوسعها أن تقتل ذبابة واحدة.."(٢).

(١) أبو شاور، رشاد، (٢٠٠٣). الموت غناء. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٨٨.

(٢) كنفاني، غسان، (١٩٨٧)، الآثار الكاملة: القصص القصيرة. (ط٣). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية – مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، ص ٧٦٢.

وتولع النساء في سرد الحكايات الشعبية والخرافيّات النابعة من الطبيعة والأرض والإنسان، حفظتها الذاكرة الجمعية، واستقرت – مع مرور الزمن - في أغوار النفوس، منذ البكورة، وتطوف الخيالات في عوالم سحرية رسمتها المرأة للطفل الأثير الذي لا ينام حتى تروي له حكاية من حكاياتها. ومن بين النساء تختص الجدات بسرد الحكايات ونسجها(١) نتيجة الخبرة الطويلة في الحياة والطبيعة البشرية.. وعاطفتهن البليغة إزاء الأحفاد، تلك العاطفة التي تُستثار بها القدرة الخيالية لديهن، لإمتاع الأحفاد وإضحاكهم، وهذا يتبيّن في قصة "القطار" من المجموعة المعنونة بالعنوان ذاته: "لقد أدرك وهو ابن التاسعة أو العاشرة، أن الجدات إذْ يمنحن حباً غامراً وخالصاً للأحفاد، فإنهن في الوقت ذاته عرضة للموت أكثر من سواهن وبأسرع مما يتصور.. وقبل أن تكمل الجدة حكايتها الطويلة التي روتها ليلة الأمس ووعدته بإكمالها في الليلة التالية"(٢).

ولأن الجدة تختص – دوماً- برواية تلك المرويات التي تتسم بالغرائبية، ولاسيّما الخرافيّات التي تصطبغ بدلالات الرعب والفزع، فإن السارد الطفل في قصة "الشهادة الابتدائية" من مجموعة "الأخوات الحزينات" القصصية، يتأثر بتلك الخيالات، فيفزع، ثم ترقيه الجدة: "الجدتي أثر كبير في نفسي، فطالما ولجت بي في عوالم خرافية مليئة بالغيلان، وبالأشباح المتكلمة، وبالأذرع التي تمدّ الطاس للمستحم في الحمام عن بعد عشرة أمتار.. يضاف إلى ذلك ما كانت ترويه لي من حوادث وقعت لها بالذات وهي عائدة من السهرة أو من الحمام، تثير الهلع في قلبي، فأذهب إلى فراشي ورأسي مشحون بشتى الخيالات والصور، وكثيراً ما كنت أستيقظ من فراشي وأستنجد بجدتي فتهرع إليّ مهدئة، فتمسد رأسي بآية الكرسي، ثم تلقط خوفي بأن تضع يدها على معدتي وتقول: يا خايف يا مخوف يا من عن الموت تصرف بحياة ستنا حواء وأبونا آدم تخرج من بني آدم.. الخ، فتهدأ أعصابي وأنام إلى جانبها وأنا أسبح في عرقي إلى أن تلوح

(١) يظلّ الفلسطيني يعاود سرد الحكايات الشعبية - بوصفها مخزوناً ثقافياً وإرثاً متوارثاً - حتى بعد الاحتلال فلم يطوها النسيان، واحتفظ بها لأنها جزء من تراثه. وثمة حكايات شعبية متعددة مازالت الذاكرة تحفظها، مثل حكايات الغول والجنيات والضبع والذئب والطائر الأخضر وجبينة والشاطر حسن.. وغيرها من الحكايات التي هي نتاج خيال ساذج، تُصاغ إما لتحقيق التسلية والإمتاع وإثارة الخيال، وإما للتعبير عن إرث جمعي يتمثل في التقاليد المتوارثة والقيم الموحية التي يستفيد منها الإنسان، والحث على التحلي بالأخلاق الفاضلة ونبذ العادات السيئة، مثل النزوع نحو الخير والفضيلة، وإما لمقاربة الواقع، مثل الحديث عن الفقر وسوء الحال، وإما تلبية رغبات خفية وأهواء دفينة أو تصورات مستحيلة، مثل الرغبة في الثراء واستمداد القوة وتحقيق المجد والارتحال الدائم والبحث الدائب والاكتشاف المستمر وحل الألغاز والولوج في عالم سحري خلاق تتحقق فيه أحداث غير متوقعة أو غير ممكنة الحدوث.. وقد تُروى لتخويف الأبناء الذين يعصون أوامر أحد الوالدين أو كليهما، مثل التخويف بالقبر الدارس أو الدجاجات النابشة في القبر أو الديك الذي يرفع عقيرته بالصياح أو الغيلان، مثل التخويف بالغولة في قصة " مشاتل الخوف " التي تخطف الأولاد لتأكلهم.
انظر (عودة، أحمد، (١٩٨٤)، الفواصل. (ط١). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ١٠٥).

(٢) الريماوي، محمود، (١٩٩٦).القطار.(ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر–عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص١٠.

تباشير الصباح"(١). ويقرّ السارد في قصة "اليقظة المرعبة" من مجموعة "زائر المساء" القصصية، بالدور المهيمن للجدات في رواية الحكايات الشعبية: "ترى هل روت لكم جداتكم ذات مساء حكاية الطائر الأخضر؟ إن لم يكن ذلك قد حدث فرجائي أن تفعلوا ذلك، فربما أتيح لكم أن تسمعوا ذات مساء حكاية الطائر الأخضر"(٢).

ويرفد السارد الذاتي في السيرة الموضوعية التي يتطرق فيها إلى ترجمة شخصية لوالده، من الحكايات الشعبية الكامنة في الذهنية الجمعية التي نشأت لدى الفلاحين أولاً، ثم انتشرت بين أهل المدن ثانياً، فاستقرت في الذاكرة الشعبية، وأصبحت رافداً من روافد التراث الشعبي. فتخايل الطفل في قصة "صدمة طائر الرُّخ العجوز" من مجموعة "غزالة الموج" القصصية، حكايات شعبية مألوفة، مثل حكاية 'الضبع' الذي "يرشق ساري الليل برشيش بوله فيخطف عقله، يصبح مضبوعاً، يتبع الضبع إلى جحره حيث يلتهمه"(٣)، وقد ألجأه الخوف لأن يتسلح - إثر سماعه تلك الحكاية - بقداحة الكاز، فقد أخبرته أمه أن الضباع ترهب من شرر النار.. ولما نما الطفل صار مقاتلاً في الجيش العربي إبان حرب ٤٨، ولما هزمت الجيوش العربية لحق بالجيش المتقهقر إلى غزة، ثم صار لاجئاً، وعندها تذكر حكاية الضبع، فقد رأى نفسه مضبوعاً يتبع الضبع الآدمي، ليقوده إلى هاوية الانكسار والهزيمة، فيحاور السارد ذاته حول الشخصية المراد سرد سيرتها: "تُرى، هل رشقه الضبع الآدمي وأفقده صوابه فتبعه؟ وهل يعود إلى وعيه بعد شج الرأس؟ أهي الحجامة أم الدواء؟ حدثني يوماً عن الرجل المضبوع الذي دسوه في كومة التبن بعد أن شجوا جبهته وأسالوا دمه! وكيف بقي الضبع يحوم حول البيدر الذي أُوقدت من حوله المشاعل حتى انتشر نور الله على الدنيا.. فاختفى الوحش، واسترد المضبوع وعيه"(٤)، كذلك المقاتل الذي حُشر في مخيم اللاجئين وضُيّق عليه في عيشه حتى لا يشكل خطراً على الصهاينة إلى أن تعوّد المقاتل على اللجوء والعيش الضيق، واندمج في مجتمعه الجديد.

ومرة أخرى يتأثر اللاجىء في قصة "عنق الزجاجة" من مجموعة "الفواصل" القصصية، بتلك الحكايات عن الغول والمارد والضباع التي تسرق الصبيان لأنهم لا يسمعون كلام أمهاتهم، فتولّد لديه الخوف - منذ نعومة أظفاره - الذي يتبين في حلمه، فـ "يطارده خوفه القديم من غول أو ضبع جائع يدفع الباب، يبول عليه ويحمله من حضن أمه، فيتبعه طائعاً.. خذني معك يابا إلى أن يرتطم رأسه بالمغارة ويسيل الدم. عندها يصحو ويولّي الأدبار إلى البيت ويندسّ في حضن أمه من جديد، كان صغيراً أيامها، وما عاد النوم بحيرة هادئة تغرق فيها الهموم مراكب صيد تمزقت منها الأشرعة"(٥).

---

(١) صدقي، نجاتي، (١٩٥٣). الأخوات الحزينات. (ط١). بيروت: الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ص ١٢٧.
(٢) السواحري، خليل، (١٩٨٥). زائر المساء. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص ٩.
(٣) عسقلاني، غريب، (٢٠٠٣). غزالة الموج. (ط١). رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ص ٢٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(٥) عودة، الفواصل، ص ٣٨.

وليس التناصّ الماثل في قصة "أسوار الليل" من المجموعة القصصية المعنونة بـ "زعتر التلّ"، يجسّد حكاية 'الغول' بقدر ما يعبر عن التماثل بين شخصيتي الثوري القوية والمارد الذي يهزم الغول ويصرعه: "كنت أعتقد أن أبي جدّ قوي. بإمكانه لو لقي الغول الذي تقول أمي إنه يسجن الصبايا في غرف مغلقة ويعلقهن من شعورهن لو لقي أبي هذا الغول لصرعه.. بان لي طويلاً كمارد. قوياً بإمكانه أن يصرع الغول وينقذ الصبايا من سجنه المظلم البغيض"(١). وتتكرر صورة المارد في قصة "عنق الزجاجة" من مجموعة "الفواصل" القصصية، عندما تكتسي البنية السردية بحكاية المارد الشعبية التي تنزاح عن قوالبها الثابتة ونماذجها الأصلية، لتعبر عن حكاية شخصية واقعية تقطن المخيم، حامل الأثقال البطل الرياضي على المستوى الشعبي، فيتماثل مع المارد في القوة والصلابة: "مارد في النهار. مارد لا تنجلي عنه زوبعة حكايات أمه القديمة، إنما يخرج من حجرته الطينية الواطئة الشبيهة بآلاف البيوت، يخرج بالسروال الضيق والقميص مفتوح الأزرار كغيره من الشبان، ولكن الاختلاف بينه وبينهم كبير، هو مارد بحق. يتشقق عنه الطين مثلهم، بيد أنه مارد وعملاق. هو حامل أثقال، لم يخسر ولو مباراة واحدة بين شدقي المخيم. كان همه الكبير أن يغدو حامل أثقال، وقد صار.."(٢). بينا المارد ذلك الكائن الخرافي في قصة "خذوني إلى بيسان" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، يرمز إلى البطل الأسطوري الذي يتمتع بصفات جسمية خارقة وقوة لا رادّ لها، يبثّ الرعب في قلوب أعدائه، كذلك الفاعل الثوري ينتصب كمارد جبلي تكسرت عند أقدامه كل موجات الغزو(٣).

وتقصّ الأم في قصة "بقرة اليتامى" من مجموعة "خبز الآخرين" القصصية، حكاية على أولادها، تعبر عن الفقر واليتم والظلم، وهي حكاية جدّ متعلقة بالوضع الاجتماعي لعائلة الأم التي يفترق زوجها عنها للعمل في المدينة، ويغيب زمناً طويلاً، وتعاني العائلة من الفقر وسوء الحال، لذا، تتمثل الأم بحكاية تنطوي على دلالات متماثلة مع الدلالات المقترنة بوضع عائلة الأم الراوية، عزيزة. غير أن النهاية السردية - هنا - جاءت غير مكتملة، لتتلاءم والواقع السيء والحياة القاسية، وبذلك تناقض النهاية السردية النهاية الحكائية التي تتميز برومانسيتها الفجة وتفاؤلها الساذج وغرائبيتها الحكائية(٤). وتخصّ البقرة المشار إليها يتامى يسكن بجانبهم أناس أغنياء حاولوا ذبح بقرة اليتامى، فطاردوها، ولما أمسكوها، بكى اليتامى، ولدى الشروع في الذبح، دعا اليتامى ربهم ألا يذبحها الأغنياء، فتعب الأغنياء من محاولات الذبح المتكررة، ثم هجموا على اليتامى وضربوهم، ليجبروهم على الدعاء بأن تُذبح البقرة، فذُبحت وطُهيت، وعندما أرادوا أن يأكلوها لم يتمكنوا من مضغ لحمها، فضربوهم مرة أخرى حتى يطلبوا من البقرة أن

---

(١) عودة، زعتر التل، ص ٧٣.
(٢) عودة، الفواصل، ص ٣٥ .
(٣) خلف، حسين، (١٩٧٧). خذوني إلى بيسان. (ط١). بيروت: دار ابن خلدون للطباعة والنشر، ص ١٠.
(٤) انظر النص الحكائي في: (مهوّي، إبراهيم وكناعنة، شريف،(٢٠٠١). قول يا طير. (ط١). بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. ص٩٢-٩٥).

يصير لحمها طرياً، لتُؤكَل، "فقال اليتامى: يا بقرتنا كوني طرية تحت أسنانهم، فأكلوها. وطار الطير وتتمسون بالخير"[١].

ويضمّن السارد في قصة "أبو خنفر" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، قولاً مكروراً، تردده حفيظة، المرأة مشعثة الشعر ممزقة الثياب، يتراكض وراءها الأطفال وهم يهزجون: (حفيظة المجنونة طلعت على الزيتونة) وتترنح يميناً وشمالاً وهي تردد: صاحب الحق بده حقه.. وراحت تجهش بالبكاء، لمّا لم يرد عليها أحد من أهل القرية، وعندما أخذ الفاعل الثوري أبو خنفر بثأر الشهيد يوسف سعد - ابن القرية - من الخائن خميس الصولي، شرعت حفيظة بترداد قول مغاير: صاحب الحق أخذ حقه[٢]، وهذا القول التصريحي الأخير يتناصّ مع حكاية من المأثورات الشعبية الفلسطينية التي تنطوي على حادثة قتل رجل بالقرب من نبع، ويقال إنه قتل ظلماً، فانفجرت نبعة صغيرة تردد قولاً مكروراً في الليل: صاحب الحق بده حقه. وعندما ثأر أهله له، سُمع صوت النبع يقول: صاحب الحق استد حقه.. وعبر الممارسة التناصية تتولد بنية سردية ذات مدلولات ترتبط بالسياق الدائر حول النص القصصي، إلا أن البنية السردية تتماثل مع البنية الحكائية في النظام الحدثي والمغزى الدلالي، وتتغاير في الذات المتلفظة، إذ إن الصوت المتضمن القول والقول النقيض صادر في الحكاية الشعبية من نبعة، بينما هو صادر في البنية السردية من امرأة، ليقارب السارد بذلك الواقع المعيش في ظل الاحتلال الصهيوني، تتواجد فيه الملامح الواقعية: الشهيد، الخائن، الثوري، المرأة المجنونة، الأطفال، أهل القرية، الاحتلال..

ويتم الاندماج التناصي بين حكاية شعبية ذات عناصر غرائبية، وهي حكاية 'الطائر الأخضر'[٣] وبين نصوص شفاهية أخرى تتضمن معاني الموت والانبعاث وطلب الثأر، وفي الوقت ذاته تتضمن معاني إيجابية: الدعوة إلى التفاؤل وتمني السعادة. وتلك الخرافيّة الشفاهية بطلها طائر أخضر، تتجسد فيه الروح التي ترفّ فوق الناس، مثل الطير الأخضر الذي يحوم حول الأعراس في فلسطين، كما يرد ذكره في الأغنية الشعبية الفلسطينية[٤]: (يا قاعدين كلكم ربي يهنيكم في وسط البستان طير أخضر يحييكم).. وها هي صورة طائر الفرح تتكرر في قصة "ليل القوافل" حينما يرتفع فوق رأس صابر الحمدان، ينبىء بعودته سالماً من قاع الوادي المخيف، فيحلّق مودعاً في فرح وحب[٥]. وأيضاً طيور الفرح التي تهدهد بأجنحتها الملونة وجوه

---

(١) شقير، محمود، (١٩٧٥). خبز الآخرين. (ط١). القدس: منشورات صلاح الدين، ص ٤١.

(٢) سرحان، نمر، (١٩٨٢). أبو خنفر. (ط١). عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ص ٤١.

(٣) حكاية الطائر الأخضر: تقول الحكاية أن زوجة الأب قامت بذبح الابن في أثناء غياب والده وجعلت منه عشاء، وأن أخت الصبي قامت بجمع عظام أخيها ودفنتها في حديقة البيت، وبعد أيام تحولت عظام الصبي إلى طائر أخضر يحلق في فناء البيت وهو يغني: (أنا الطائر الأخضر مرة أبوي ذبحتني وأبوي أكل من لحمي وأختي جمعت عظماتي وحطتهن في الجنينة ولما بيطلع القمر بصير الطير الأخضر). انظر (مهوّي وكناعنة، قول يا طير، ص ٩٩-١٠١).

(٤) انظر، (Granqvist, Marriage Conditions in a Palestinian Village, Vol.2, P 36)

(٥) نحلة، مفيد، (١٩٨١)، ليل القوافل. (ط١).عمان: وكالة فراس العورتاني للصحافة والإعلام، ص ٤٢.

أطفال الشواطىء، وقد سمعوا أغاني الطيور آتية من وراء التلال تزف خبر عودة الفرسان من أرض بيسان، لفتح بقية المدن الكنعانية المحتلة(١).

إذن، تتوازى قصة "الطائر الأخضر" من مجموعة "المهرة" القصصية، مع الحكاية الشعبية في عنوانها الدلالي وبنائها الحكائي وحدثها الأساسي وشخصياتها السردية وأغنيتها الشعبية التي تشهد حدث قتل الضحية، كذلك تتوازى معها في مضمونها السردي الذي يتركز في موت البطل، سواء أكان الأخ في الحكاية الشعبية أم الشخصية المناهضة في النص القصصي، وبعدها يتم انبعاثها لطلب الثأر من الرمز السلطوي، سواء أكان زوجة الأب أم النظام الحاكم، ويتبين التوازي بين النص الجديد والنص المرجعي (الأصلي) في المقطع السردي التالي: "خطر لك أن تتأملها، عقدت كفيها في حجرها، وأسبلت عينيها.. الحزن يضفي على وجهها شحوباً شفافاً. لماذا تتذكر الآن وأنت تحدق بملامحها حكاية الطائر الأخضر؟ أنا الطائر الأخضر.. مرة أبوي ذبحتني، أبوي أكل من لحمي.. وأختي لملمتني.. ولما طلع القمر.. صرت طيراً أخضر.. وأحسست بأنفاسه ترفرف في الغرفة، وأن الجدران تتسع وتتسع، وتصبح مدى رحيباً يحتضن الطائر الأخضر.. كان الطائر الأخضر يرفرف في ملامحها.. اتجهت أخت شوكت غالية إلى النافذة تحدّق في الفراغ الأزرق.. خيل إليك أنها تحدق بشيء في الفضاء المكبل.. كيف يمكن إعادة ترتيب الأشياء من جديد، عندما تلملم نفسك سريعاً ستجد الجميع بانتظارك.."(٢).

ويمنح السارد المتعدد في قصة "اليقظة المرعبة" من مجموعة "زائر المساء" القصصية، حدث المذبحة بعداً حكائياً من حيث الترميز الحكائي إلى الموت اللامبرر والذبح المرعب والقطع المبعثرة والدفن أسفل جذع شجرة في الحديقة. وهكذا يلجأ السارد إلى حكاية الطائر الأخضر(٣) الشبيهة بقصة ذلك المذبوح الذي تفرقت أضلاعه وتبعثرت، مثل الفتى في الحكاية، الذي ذُبح وطُهي ودُفن بعد جمع عظامه.. ووصية المذبوح في البنية السردية هي بمثابة الأغنية الشعبية المرافقة للحكاية، وقد كان يغنيها الطائر الأخضر الذي انبثق من عظام الفتى المذبوح، ويتمثل مضمون الوصية في لملمة القطع المتناثرة ودفنها، ليتولّد من جديد: "من أعماق هذه الحفرة المليئة بالقطع البشرية أناشدكم! من يعثر منكم على قطعي الضائعة فليلقها هنا فوقي، وإذا حدث وأن أغلقت هذه الحفرة بعد فوات الأوان، فإنني أتوسل إليكم أن تدفنوا كل أطرافي في حديقة تلك الغرفة التي كنت أسكنها، في الفناء الشرقي قرب النافذة تماماً إلى أسفل جذع شجرة العنب"(٤).

---

(١) نحلة، مفيد، (١٩٨٢)، رمال على الطريق. (ط١). عمان: د.ن ، ص ٣٠.

(٢) يخلف، يحيى، (١٩٧٤). المهرة. (ط١). بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ص ١٨.

(٣) ثمة بنية سردية أخرى تضمنت رمز الطائر الأخضر، وهي قصة "متى كان الأمس"، أدرجته الشخصية ضمن نسق دالّ يجمع بين مرحلة تاريخية وسياق أيديولوجي ونظام اجتماعي، ويتمثل المدلول الحكائي في المشابهة بين الطائر الأخضر وبين طائرة الشرق الأوسط التي تحلق فوق رأس بيروت: "وأسمع هدير طائرة الشرق الأوسط.. تبدو كبيرة هائلة بأرزتها الخضراء، الطائر الأخضر هذا ما يرد في الحكايات، يرفرف بجناحيه.. آت من بعيد".
انظر (فرح، انتفاضة العصافير، ص ١٥).

(٤) السواحري، خليل، (١٩٨٥). زائر المساء. (ط١). عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ص ٩.

ولا ريب أن استدعاء خرافيّة ' نص نصيص' [١] في قصة "الولد الفلسطيني" من المجموعة القصصية "الضرب في الرأس"، جاء متلائماً مع البنية السردية، وتلك الخرافيّة التي يعدها فريدريش فون ديرلاين في كتابه المهم "الحكاية الخرافية" من بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وقد فُقد مغزاها منذ زمن بعيد، لكنها تكوّن بنية الحكاية الخرافية التي تهتم - في الوقت نفسه - بالمتعة الفطرية في تصوير الأمور الخارقة للعادة، وتبرز أطوار الحياة البسيطة في جميع الأزمنة[٢].

فالحكاية الشعبية المتضمَّنة في البنية السردية صيغت بطريقة ترميزية[٣]، تتلاءم مع الوقائع السياسية والأحداث الجارية في فلسطين إبان حرب العصابات الصهيونية في ظل الانتداب البريطاني، وقد كانت تمارس تلك العصابات أفعالها العدائية ومجازرها المتلاحقة بحق شعب فلسطين، وممارساتها التدميرية للقرى والمدن الفلسطينية. فضلاً عن ذلك، يرد في البناء الحكائي المتضمَن في النص القصصي صوت النذير المستمر الصادر من العصفورة التي تحذر أهل القرية من غدر نص نصيص، الكائن الذي ينصّف: نصفه بني آدم، والنصف الآخر ثعلب، وراح ينقضّ على دجاج القرية، فأنبأت العصفورة البيضاء - وهي تحلق في السماء - أهل القرية في ليلة عاصفة بصوتها الصارخ: (نص نصيص في الخم، يذبح ويلم)، إلا أن أهل القرية صموا آذانهم وناموا، وفي كل ليلة عاصفة، تزعق العصفورة البيضاء بصوتها الصارخ.. لكن دون جدوى، حتى أتى نص نصيص على كل الدجاجات، واستطاعت دجاجة واحدة أن تخدع نص نصيص، وتفلت من براثنه، لتتجه إلى أقرب قرية، لتحذر أهلها وتنذرهم من مغبة الخطر القادم.

لقد نجح السارد - ببراعة - في توظيف الحكاية الشعبية التي تتعالق مع واقعة المذبحة التي تعرضت لها القرية الفلسطينية على يد العصابات الصهيونية، فقد شهدت قرية أحمد، ذلك الولد الذي روت له جدته حكاية نص نصيص في قريته قبل احتلالها، ولم تتمها كما وعدته نتيجة احتلال القرية وتشرد أهلها، وقد كان الولد أحمد يردد دوماً نذير الخطر الذي يحدق بالقرية، فطلب منه والده أن يصمت ويخبىء رأسه في الخرج، وهنا يتماثل الطفل مع العصفورة في إطلاق نذير الخطر، ثم سقطت القرى الفلسطينية وتمت المذبحة، قبل أن تتم الجدة حكايتها.

وفي المخيم، حيث شبّ أحمد وترعرع وتجرع معاناة اللجوء وقسوته، وتفطّن إلى أن جدته المرحومة لم تكمل له الحكاية، راح يتذكر الأحداث المتلاحقة التي أعقبت احتلال قريته، والقرى المجاورة لها، وأحال سبب ذلك إلى أن أحداً من أهالي القرى المجاورة لقريته، لم يسمع بخبر احتلال قريته، كما لم تعلم القرى الأخرى بالخبر في الخرافيّة، بتحذير العصفورة البيضاء.. فأتم

---

(١) انظر خرافيّة نص نصيص في: (مهوّي وكناعنة، قول يا طير، ص ٨٨ -٩١).

(٢) فون ديرلاين، فريدريش، (١٩٦٥). الحكاية الخرافية. ترجمة نبيلة إبراهيم. (ط١). القاهرة: دار نهضة مصر، ص ٢١.

(٣) انظر النص الحكائي المتضمَن في البنية السردية: (أبو الهيجاء، نواف، (١٩٧١). الضرب في الرأس. (ط١). دمشق: اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، ص ٨٩ – ١٠٠).

أحمد ـ من قراءته للأحداث والوقائع السياسية التي انتهت بنكبة فلسطين عام ١٩٤٨ ـ الحكاية الخرافية التي لم تتمها الجدة، وقد أتمها بخاتمة سردية مخالفة للخاتمة الحكائية.

وينظر السارد في قصة "مستورة والحمد لله" من مجموعة "حكاية الديك الفصيح" القصصية، إلى الحكايات الشعبية: عنتر العبسي وأبو زيد الهلالي وسبع البرمبة وغيرها، بوصفها حكايات لا نفع فيها إلا 'لطقّ الحنك': "كنا زمان نسمعها بلهفة، أما اليوم الأذن ملتها والقلب لا يستهويها، صارت مثل الرماد، بدها جمر حتى تتغير، بدل ما نسمع ونحكي حكايات زمان، أفضل لنا ولغيرنا نحكي حكايات اليوم، حكايات مش طويلة، نعرف أنها وقعت لنا وشاركنا فيها.."[١]. وبهذا المنحى، منحى رفض التمثل بالحكايات الشعبية، يعمد السارد إلى الاستشهاد بحكاية شعبية، بلهجة محكية، خرافيّة 'جبينة'[٢]، للاستدلال على الزاد اليومي في تسلية الشعب الفلسطيني وإمتاعه، ومازالت حتى الآن الحكاية الشعبية ذخيرة الفلسطيني وإرثه المتوارث.. وجبينة هي الفتاة البيضاء التي صدقت كلام خادمتها السوداء، فأقنعت الفتاة أن تتبادلا الأدوار بتبادل لوني وجهيهما، فتصبغ الخادمة وجه جبينة باللون الأسود، ووجهها باللون الأبيض لتخدع الأمير الذي أراد أن يتزوج جبينة، ويتزوج منها بدلاً من جبينة.

وفي قصة "الخرزة الزرقاء وعودة جبينة" من مجموعة "سداسية الأيام الستة"، تتماهى المرأة الفلسطينية مع جبينة، فكأنما اللاجئة التي تزور قريتها أقرت، القرية الواقعة في قضاء عكا بجوار خرائب الدامور، وتزور أمها بعد غياب عشرين عاماً ونيّف، عبر الجسر الواقع على النهر المقدس، وقد ارتحلت هي وزوجها وأولادها إلى لبنان إثر نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، فكأنما اللاجئة العائدة إلى قريتها وأمها العجوز المقعدة هي جبينة في الحكاية الشعبية التي فقدتها أمها بعد خداع جاريتها السوداء لها وقد احتالت على الأمير ليتزوجها بدلاً من جبينة، وخطفت قلادة الخرزة الزرقاء التي قدمتها إليها أمها لتستدل عليها[٣]. ونتيجة ضياع جبينة جفت عين ماء القرية.

كذلك الفلسطينية العائدة إلى قريتها وإلى أمها، وقد تناهى إلى الأسماع وصولها، فأسرعت الجارات يستقبلنها، وراحت الأم تزغرد وتطلق الـ آييها، وكان اللقاء بينهما.. بيد أن الخرزة الزرقاء التي احتفظت بها جبينة فقدتها اللاجئة، وكانت أمها تقول لها: لو احتفظت بهذه الخرزة لما حدث ما حدث. إلبسيها ولا تخلعيها أبداً. وحين ودع السارد ابن القرية الذي أوصل الضيفة العائدة إلى أمها، قال لها: "طريقي على عين الماء، في الطرف الآخر من القرية. سأمر عليها، لعلها الآن فاضت بالماء.. وعبرت على عين الماء.. أما الوقوف على عين الماء حتى أرى هل عادت الحياة تدبّ فيه، فأجلته إلى يوم آخر"[٤]، فلم يتمم السارد البنية السردية كما أتمها راوي الحكاية، فلا يعرف القارىء ما إذا كانت الخاتمة الحكائية تصدُق على الخاتمة السردية.

(١) بيدس، رياض، (٢٠٠١). حكاية الديك الفصيح. رام الله: بيت المقدس للنشر والتوزيع، ص ٦٠.
(٢) انظر خرافيّة جبينة في: (مهوّي وكناعنة، قول يا طير، ص ١١٩ـ ١٢١).
(٣) انظر حكاية جبينة السردية في: (حبيبي، إميل، (١٩٨٠). سداسية الأيام الستة. بيروت: دائرة الإعلام والثقافة ـ منظمة التحرير الفلسطينية، ص ٣٨).
(٤) حبيبي، سداسية الأيام الستة، ص ٣٨.

ويستلهم السارد المضمر الذي يتوحد مع الشخصية السردية قصة الشاطر حسن، ويعيد صياغتها في بناء حكائي مغاير للبنية الحكائية الشعبية، بحيث يتلاءم هذا البناء مع الترميز من جهة، ويعبر عن الواقع السياسي من جهة أخرى.. وتتدرج الحكايات الشعبية المختصة بالبطل الشعبي في النص القصصي، ضمن متواليات سردية، إما تقديماً أو تأخيراً، لتبرز ملامحه الإيجابية التي تتعلق بالفردية المطلقة التي - مازال - الفلسطيني يبحث عنها في سرده الحكائي وواقعه المعيش على حد سواء.. فقد أراد الشاطر حسن أن يخوض مغامرة جديدة بعد المآسي والمحن التي اعتركها ونجح في اجتيازها، وابتدأ رحلته إلى المدينة الكبيرة بسؤال عابر سبيل عجوز - مثلما يرد في الحكاية الأصلية.. وعابر السبيل العجوز بمثابة المساعد للبطل في الحكاية الشعبية - فيسائله عن سر تلك المدينة، غير أن العجوز ينصحه ألا يبحث عن تلك المدينة التي يملكها حاكم طاغية، لأن ابنته التي تملك قدراً كبيراً من الجمال والعافية، تطلب بعلاً ينفذ لها شروطها، ومصير من يفشل، تُقطع رأسه وتُعلق على سور المدينة. ولأن العجوز هو الفاعل المساعد للبطل، فمن الطبيعي أن يقدم له النصيحة، فيحذره مما سيلاقيه على يد الملك الظالم..

ومن اللافت للانتباه، أن الفلسطيني يركز في حكاياته الشعبية على استجلاب صورة البطل الأوحد، ذلك البطل الذي يداوم البحث عنه، ويجده متجسداً إما في شخصية تاريخية مثل صلاح الدين الأيوبي أو الظاهر بيبرس، وإما في شخصية ملحمية مثل عنترة بن شداد العبسي أو أبي زيد الهلالي، وإما في شخصية شعبية مثل الشاطر حسن، وإما في شخصية حكائية مثل علاء الدين.. لذا، فقد انتقى السارد – هنا - شخصية شعبية، مثل الشاطر حسن، لكونه نموذجاً متفوقاً للبطل المتفرد، ليصبغه بملامح متناقضة مع ملامحه الأصلية المألوفة، تلك الملامح الجديدة التي تكونت بفعل الهزائم المكرورة والنكبات المتتالية التي يشهدها الواقع العربي برمته، وهي ملامح مختصة بالفاعل الشاهد المتفرج - بالدرجة الأولى- ذي الرؤية السلبية المتشكلة من إفرازات الوقائع الانهزامية ونتائجها، فينشغل عن القضايا الساخنة، بتوافه الأمور وصغائرها، دون أن يلتفت إلى التحرك الإيجابي أو القيام بفعل مضاد، واكتفى بموقف المتفرج للأحداث السياسية ومراقبة التحركات الدبلوماسية.. فيتجاهل كل ما حفظه من موروثات شعبية حول الشاطر حسن الذي ينجح في كل مهامه التي خاضها دون خوف أو وجل، فقد حارب ملك الجان ووحوشه، ورضع من اللبؤة وصار ابنها وأخاً لأربعين من الأشبال ذوي البأس الشديد، يطيرون به عبر البحار السبعة حتى يبلغ مناه ويحقق مراده، ويجلب لبن العصفور للأميرة ويتزوجها، ويصير حاكم المدينة بعد تنازل الحاكم الظالم.. بيد أن الشاطر حسن في البنية السردية يناقض الشخصية الحكائية، فيجعله يفشل في مهمته، فلا يجد العجوز - الفاعل المساعد- الذي اعتاد أن يقدم له النصيحة والعون والمساعدة، ويواجه المصير المحتوم وحده، ويشعر بالخوف والمهابة إزاء الخطر الذي يتعرض له، ويعجز عن تحقيق المبتغى ونيل المراد، فيكف عن القتال، كما هو حال البطل في الواقع الكائن، فتتعارض الشخصية الواقعية والشخصية الحكائية في هدفهما وسلوكهما وردّة فعلهما كذلك، فإذا سُئل عن شعوره نتيجة تردده، فإنه يكتفي بترداد: "الكل شيء أوان"، فلا يشعر بالندم(١).

(١) أبو الهيجاء، الضرب في الرأس، ص ١٨٣.

وتتكرر صورة الشاطر حسن المهزوم في قصة "هزيمة الشاطر حسن" من المجموعة القصصية المعنونة بالعنوان ذاته، تلك الشخصية التي اختلقها السارد المضمر، ليقارب بذلك صورة البطل الواقعي المهزوم أيضاً، وقد عجز الشاطر حسن في البنية السردية عن جلب الماء لأهل بلدته التي تتعرض للجفاف للمرة الثانية، بعدما نجح في العثور على الماء في المرة الأولى، كذلك آثر - في المرة الثانية - أن يتحرك فعلياً كما فعل في المرة الأولى، بدلاً من الترقب والانتظار، وقد اكتفى أهل البلدة جميعاً بالركون إلى الاستسلام ماعدا الشاطر حسن الذي وعد بجلب الماء، ورداً للجميل، وعدّه صاحب الأراضي الواسعة - كما في الحكاية الشعبية - بتزويجه من ابنته ست الحسن.. وأياً كان الهدف في تحقيق المجد بنجدة أهل بلدته أو نيل السعادة بالزواج من ست الحسن، فالنصر – في الحالتين - سيان، وانتشى الشاطر حسن بالمغامرة الجديدة، وانطلق يقطع الفيافي الواسعة، وحين وصوله النهر الكبير، تحير في كيفية نقل الماء إلى بلدته التي تبعد مسيرة أيام، فانتبه إلى وجود عجوز وهو الذي يتكرر في الحكايات الشعبية، وهو بمثابة الفاعل المساعد، وقد دلّه على طريقة نقل الماء، بأن يتتبع خط الأشجار الذي يمتد من موضع النهر حتى بلدته، وراح يحفر الأرض إلى أن تفجرت الأرض ينبوع ماء غزير، ولما أراد الشاطر حسن أن يتأهب للانطلاق - بعدما أدرك سر الخير الذي يكمن في الأرض وينابيعها - حذره العجوز الذي عركته السنون من مباغتة جيش السلطان له، غير أنه وصل في النهاية إلى بلدته، ومضى نحو الصخور يضرب بفأسه بين شقوقها حتى تفجرت الينابيع وانطلق الماء "نافورة فرح ملون تنثر رذاذها القوي على الوجوه والأجساد والأرض الذابلة.. وتفجرت الضحكات في قلوب وعلى شفاه سكنها التجهم واليأس زمناً طويلاً. أصبح الشاطر حسن معبود الجميع وقبلة الأنظار، تزوج ست الحسن في احتفال لم تشهد له البلاد من قبل مثيلاً وعاش في قصر والد زوجته سعيداً بولاء الناس واستعدادهم لتنفيذ كل أوامره، فقد كان لرأيه مهابة"[(١)].

وبدلاً من أن يتوقف السارد عند النهاية السعيدة التي اعتاد الحاكي الشعبي أن ينهي'حواديته 'بها، فقد راح يذيّلها بنص حكائي معارض للنص الحكائي الذي ابتدأ فيه البنية السردية، إذْ تعبر عن عالم مغاير للعالم الحكائي، فهو عالم واقعي مرير يعيشه الإنسان المعاصر المهزوم، حيث الدروب الموحلة الموحشة التي يسير فيها الشاطر حسن ليالي طويلة، والبرد لاذع، ويشعر بالإعياء والتعب الشديدين، وقد خارت قواه، وينتحي الطرق الفرعية الضيقة هرباً من عيون جنود السلطان بدلاً من مواجهتهم، ولم يعثر في طريقه على الفاعل المساعد، ليؤازره ويعينه في أحلك الأوقات والأحايين ويدله على المسلك الذي ينجيه.. ولأول مرة، أحس الشاطر حسن بخوف شديد - ذلك الشعور الذي لم يتصف به الشاطر حسن من قبل - وما لبث أن أُحيط به من جنود السلطان، وزُجّ به في زنزانة ضيقة ذات نافذة صغيرة فولاذية القضبان، فشعر بحزن يكاد يخنقه.

ومن هنا، اصطبغت شخصية الشاطر حسن بملامح التقهقر والضعف، وامّحت فكرة البطل المطلق السائدة في البناء الحكائي، ليحل محلها فكرة الصحوة الجديدة المتمثلة في الوعي الجمعي

(١) هنية، أكرم، (٢٠٠٣)، الأعمال القصصية. (ط١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ص ٧١.

والتحرك الشعبي، انطلاقاً من الفهم الصحيح للواقع الكائن، وتجاوز السلبية أو التفرج أو استعادة الأمجاد الغابرة والبكاء على البطولات الماضية، ولن يتم التوصل إلى حل إلا بالمواجهة والتحدي، وتغييب رمز البطل الأوحد، وكشف السر الكامن، إلا بالعمل الجماعي: "بدؤوا كل شبر في الأرض.. استخدموا الفؤوس والقضبان والعصي والأيدي والأظافر.. كان العمل شاقاً والريح قوية والبرد يتسرب بوحشية للأجساد المتعبة.. والأرض العطشى لا تبوح بأسرارها بسهولة ولكنهم استمروا.. استغرق العمل طويلاً.. وفجأة أشرق السر.. وتفجرت عشرات الينابيع من قلب الأرض العطشى.. وكان الشاطر حسن ذكرى وطيفاً يحلق في السماء"[(١)].

٢. السيرة الشعبية

تحمل السيرة الشعبية الكثير من سمات الملحمة Epic التي تقصّ أحداثاً بطولية تمس مرحلة تاريخية بعينها، إذْ إن السيرة الشعبية تضفي على وقائعها مشاهد خيالية وأفعالاً خارقة وشخصيات متفوقة، غير أنها "أقرب إلى الواقع رغم المبالغة والتهويل الذي يغلّف أحداثها وشخصياتها، وإن أبطالها بشر عاديون يتحركون في جو إنساني، وأعمالهم هي نموذج سامٍ ومتفوق لما يمكن للأفراد أن يطمحوا إليه، وعواطفهم وانفعالاتهم ليست مما لا يشعر به أو يختبره المتلقي.. وتعتمد على عدد من الوقائع التاريخية، ولكنه يراكم فوقها أحداثاً إضافية خيالية إلى درجة يغيّب التاريخ معها في ضباب الخيال.. مثل تغريبة بني هلال في الأدب الشعبي العربي"[(٢)].

وترتكز البنية السردية على موروث شعبي يتمثل في وقائع سيرة تغريبة بني هلال، بيد أن تلك الوقائع التي حدثت في زمن تخييلي هي - في الوقت ذاته - وقائع حاضرة وماثلة في الواقع الكائن، واقع الفلسطيني اللاجىء الذي يقطن فضاءً مغايراً لوطنه الأصلي الذي هُجّر منه.. والتغريبة الجديدة التي صاغها السارد الحقيقي المتجسد في الحاكي الشفاهي، ناشئة عن الإنجاز القرائي للتغريبة الأصلية، وقد تكون هذه القراءة المقصودة في ذاتها من قبيل الامتصاص الداخلي للبنية السيرية التي تحتفظ بقالبها الحكائي الخاص بها، ومن ثَمّ تُصاغ البنية السيرية الجديدة التي تمثل امتداداً للسيرة المعروفة، ولكن النص القصصي يظل نصاً جديداً يولّد معانيَ مغايرة تتواءم مع مقصدية السارد وهدفه الحقيقي في الترميز إلى كينونة الفلسطيني الرافض لواقعه المسحوق الذي أوجده استبداد السلطة وقمعها للاجىء الذي أُجبر على التهجير والنزوح من وطنه.

وكما للتغريبة الهلالية فصول وتقسيمات وفق أحداثها، كذلك النص القصصي الذي يُقسّم إلى مقاطع سردية معنونة وفق بنائها الحدثي وتعاقبها الزمني، فيأتي المقطع السردي الأول متوافقاً مع الحدث البدئي الذي يتصدر التغريبة، لينطوي المقطع على إبعاد الفاعل ونفيه عن وطنه، وبعدها، يتم العثور عليه على أبواب مدينة الزناتي خليفة الذي رُحّب به، غير أنه لا يتذكر

(١) هنية، الأعمال القصصية، ص ٧٣.
(٢) السواح، فراس، (١٩٩٧). الأسطورة والمعنى. (ط١). دمشق: دار علاء الدين، ص ١٧.

شيئاً عن حياته الماضية، فيشعر بغربة نتيجة فقدان ذاكرته وهويته ووطنه في آن: "أدرك ببساطة أنه يكاد ألا يتذكر اسمه.. ولا يعرف ما الذي جاء به إلى هذه البلاد الغريبة.. يذكر فقط أنه جاء من مكان بعيد.. طُرد منه.. إن شيئاً رهيباً قد وقع.. ويشعر أن هناك مساحة تراكم عليها الغبار في ذاكرته.."(١).

ويُحدث السارد توسيعاً بنائياً في البنية السردية للتغريبة، حيث يدمج بنى سردية جديدة بالبنية الأصلية تتمثل في استحداث رموز سلطوية متعددة في بلاد متنوعة بلغاتها وثقافتها، تنضاف تلك الرموز إلى الرمز السلطوي الأوحد في التغريبة متمثلاً في شخصية الزناتي خليفة. لهذا، تتوالى الممارسات الاستبدادية بحق الغريب المنفي، فقد تعرض لها من قبل ومازال يتعرض لها، وعندها أدرك أنه معارض للسلطة وملاحَق منها.. وأبسط أشكال الاستبداد التي مارسها الزناتي خليفة هي الإقامة الجبرية، حيث فرضت عليه الإقامة في المدينة وعدم الرحيل عنها، طمعاً في الاستحواذ على الشخصية المهمة التي تتصف بملامح مخصوصة خفية، يتمكن القارىء المضمر الذي يتوحد مع السارد الشاهد أن يكشفها، تظهر بكيفيات متصلة: بدءاً من الترحيب الذي لاقاه من أهل المدينة، ومروراً بإجبار الغريب على المكوث وفرض الإقامة الجبرية عليه ومنحه هوية جديدة باتخاذ الزناتي خليفة إياه فرداً من أفراد حاشيته وتهيئة مسكن له قريب من قصر الزناتي وتزويجه واحدة من كرام النساء، وانتهاءً بحالة الغضب التي اعترت الزناتي خليفة لما رفض الغريب تلك المغريات وطلب منه الرحيل عن المدينة، عندها أحس الغريب الذي يرتدي الحطة والعقال بشعور مزيج من الخوف والحيرة والتذكر الباهت، "كان قد عرف منذ اللحظة الأولى: أنا لا أنتمي إلى هذا المكان.. تطلع نحو الأبراج على تخوم المدينة والجبال العالية أمامها.. رفّ قلبه وطار بعيداً نحوها.. أدرك الإجابة: سأطلب منه أن يعطيني فرساً وسيفاً وغذاءً، لأنطلق أبحث عن وطني وعن أهلي.."(٢).

ويظل الغريب غريباً مهما رحب به أهل الوطن الذي أجبر فيه على الإقامة هو وأبناؤه: "يُمنح الغريب ألقاباً كثيرة.. تنسبه عدة قبائل إليها.. تصاهره.. ولكن يظل معروفاً بالغريب.. نظر الغريب عبر النافذة.. الجبال البعيدة تعد بأسرار شتى.. وتلك الطيور المسافرة نحوها تعرف الكثير.. وتلك المساحة في ذاكرتي يجب أن أملأها.. ولكن أريد العودة إلى أرضي.. أن أبحث عن اسمي ونفسي. زمجر الزناتي.. لمح ملامح وجه الزناتي تتشكل بصورة شريرة مخيفة.. ثمة نقطة سوداء أخذت تدور وتطنّ في مساحة الذاكرة البيضاء: رأيت الوجه في مكان ما في زمان ما.. في مساء ذلك اليوم أبلغ الغريب همساً جاراً له من الفقراء كان يثق به أنه اكتشف أن عائلة الزناتي خليفة لها فروع كثيرة.. تنتشر في بلاد عديدة.. وتتحدث بألسنة مختلفة"(٣).

وفي المقابل، تجهد السلطة في محاولة قمع الغريب، بأن تحاصره في منفاه وتراقبه في كل آن، لتكبت ذكرياته وتقتل رغبته في الرحيل، خشية الانطلاق من موطن اللجوء والتحرر من

(١) هنية، الأعمال القصصية، ص ١٤٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

قيود المراقبة اللصيقة من عسس الحاكم، والقيام بفعل ثوري ينتج عنه العودة إلى وطنه، ثم تُطرح الأسئلة: "منذ طفولتهم كان يبني في نبضهم عشاً للذكريات عن وطنهم البعيد.. تعلموا أن يتحلقوا حوله كل مساء في غرفته يسألون ويسرد هو ما يتذكر بصوت هامس مخافة أن تصل الكلمات لرجال العسس: لماذا لا نعود إلى تلك البلاد التي تتحدث عنها؟ أن تعيش مع الذكريات معناه أن تصبح جزءاً منها.. أن تصبح شيئاً ينتمي إلى الماضي.. يكتشف الغريب ذات مرة ويستدرك: ولكنهم لا يريدون لي حتى أن أستحضر تلك الذكريات.. لا يريدون لعيني وعيون الغير أن تنعم برؤية ذلك الوهج والألق"[١].

ثم يلتقي الغريب الذي يتجسد في الفلسطيني اللاجىء والثوري في الواقع الحاضر بالمرأة الأسطورية ذات الثوب الأسود المطرّز بألوان وأشكال متعددة، ملامحها التي تتعين – تدريجياً - بملامح قريبة من شخصية مألوفة لدى الفلسطيني الغريب، وتُسمى خضرا: "هل تردّين غربتي أيتها المرأة الطالعة من الأساطير، يتساءل الغريب: أيتها الطالعة من جسدي وذاكرتي.. يضرب الأرض بقدمه في عنف.. يمتشق العصا ويقطع الهواء أمامه.. تنظر إليه المرأة برضا وحب.."[٢]. وخضرا هي الباعث على الرفض والمحفّز على الثورة، إذ تثير لديه الرغبة المكبوتة.

وكما في التغريبة الهلالية - النموذج الأصلي Archetype - يتحدد الهدف الجوهري الكامن في الترحال الدائم لبني هلال الذين أصابهم القحط والجفاف نتيجة شح الماء ويباس النبات، فراحت القبائل الهلالية برمتها ترتحل من مكان لآخر في الصحاري الواسعة، باحثة دون جدوى عن العشب الأخضر أو نبع الماء حتى وصلت مشارف مدينة الزناتي خليفة، وشرعت تدكّ حصونه سنوات طويلة.. كذلك التغريبة الثانية - النموذج التكويني Genotype - التي تتولّد عنها تلك المدلولات الجديدة المستقاة من الكينونة الحاضرة، وتتحدد فيها الأهداف الحقيقية الكامنة في انطلاقة الثورة: تحرير الأرض المنكوبة، العودة إلى الوطن، محاربة كافة أشكال الاستبداد والقمع السلطوي، رفض الواقع السيء الذي يتجرّعه المجبرون على اللجوء والنزوح.

وكما أن الهلاليين في التغريبة الأصلية: رجالاً ونساءً، التجؤوا إلى أبي زيد الهلالي- البطل الملحمي - ليخلصهم من ظلم الزناتي وقمعه.. كذلك القاطنون في وطن اللجوء في التغريبة الثانية: فقراء وغرباء، يحثون الغريب الثائر ليخلّصهم من وضعهم البائس واستبداد السلطة بهم، ويدفعونه لإعلان الثورة التي ترقبوها سنوات طوال.. وفجأة، أعلن الغريب ثورته، ومن ورائه كل الفقراء والغرباء، فيمتشق سيفه، ليقاتل، ويندفع خارجاً "شاهراً السيف.. كانت شوارع حي الفقراء والغرباء قد تحولت إلى ساحة معركة حقيقية.. الفرسان يدورون من مكان لآخر.. يضربون ويقتلون ويجرون الرجال المربوطين بخيولهم.. على الفور، وكان الغريب في وسط المعركة.. وسيطرت الدهشة والفزع على رجال الزناتي عندما رأوه يصول ويجول مارداً لا

---

(١) هنية، الأعمال القصصية، ص ١٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

يرحم.."[(١)]، عندها أحس الغريب بأنه أقل غربة، إذ أحسّ ـ بثورته تلك ـ أنه صار قريباً من وطنه: "هبت نسمة باردة.. تنفس بعمق، كان يحس بأنه أقل غربة من أي وقت مضى.. كان يشعر بأن خضرا قريبة.. أقرب من أي وقت مضى"[(٢)].

وفي النهاية السردية، يتماهى الغريب مع شخصية أبي زيد الهلالي، الذي يثور متحدياً السلطة القمعية بعد صمت دام سنوات طويلة، فيلتف من حوله حشد من الفقراء والغرباء الذين يتدفقون من كل اتجاه، كأنهم الفرسان الأقوياء يحاربون في جيش أبي زيد الهلالي الذي "أخرج سيفاً .. وأخرج الغرباء والفقراء من المخابئ سيوفهم ورماحهم، ومن قلوبهم أخرجوا مرارة السنوات الطويلة.. كانوا يأتون من كل مكان.. ينطلقون من الحواري والكهوف والأزقة الضيقة، وينطلقون من الخيام ومن الحقول والمزارع.. يقاتلون.. يقاتل الهلالي بضراوة. تمر في ذهنه صور متتابعة، دقائق السنوات الماضية.. تلك الأيام القديمة الجميلة في الوطن.. ثم النفي والتيه والتغريبة في المنافي القاسية.. يشدّ قبضته على السيف والتميمة، يتحلق بجانبه وحوله ووراءه مقاتلو الأزقة الفقيرة والصناع والعبيد والفلاحون.. ويهجمون كرجل واحد، فتتضح حدود البلاد والمعركة.. لا يرى الزناتي أمامه بل يرى خضرا يسكن عينيها كل شوق العالم تطل عليه وتمد يدها فيصرخ: أنا آتٍ. يواصل القتال.. ينبثق دمه فيضيء البرية.. ويواصل القتال.."[(٣)] .. ويظل الغريب يقاتل حتى النهاية، غير أنه لن يقتل الزناتي أو يحرر الأرض والبشر كما في التغريبة الأصلية، بل سيأتي جيل آخر يقوم بهذا الفعل البطولي، ليعود من أجبروا على الاغتراب من منفاهم إلى وطنهم.

٣. الأسطورة

لا تحتاج النصوص القصصية إلى تنميط أسطوري حيث إنها بنى سردية لا تتقيّد بالأنماط الأسطورية المكرورة أو القوالب الحكائية الثابتة، بل هي – بدورها ـ تتكيء على الأسطورة ذات التكثيفات الترميزية التي تتعدد فيها الكوائن الخارقة والقوى الخفية والوقائع التخييلية التي لا تُفسر عقلانياً ولا تترتب منطقياً، بل تنفتح النصوص المتضمنة الوحدات الأسطورية على التأويلات المتعددة وتمتلىء بالدلالات الترميزية وتحتفي بالطقوس والشعائر السحرية.. ومن البدهي أن تجتذب النصوص القصصية الوحدات الأسطورية التي تندرج ضمن أبنيتها السردية، لأن الأسطورة الكنعانية ـ على الأخص ـ جزء لا يتجزأ من إرث الفلسطيني وثقافته وحضارته، ولأن الممارسة التناصية التي ينجزها القاص في أثناء الصياغة السردية، تستلزم النمذجة التناصية للشفرات الثقافية، ومن بينها الأسطورة، إذ تقيم النمذجة التناصية متوازيات سردية بين

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٧.
(٣) هنية، الأعمال القصصية، ص ١٦٧.

المقولات الثقافية والأبنية السرديـــة وَفـق علاقــات استبدالية Paradigmatic[*] أو تركيبية Syntagmatic[**]، لتنشأ، بالتالي انزياحات متناغمة، أياً كانت تماثلية أم تعارضية، للنص الأصلي، ليتكون نص جديد ينفتح على الزخم الأسطوري، ويغتني بدلالات مغايرة للأصل الثابت.

وليس أدلّ على النمذجة التناصية للأسطورة من القصة المشار إليها في البنية السردية لقصة "ذكريات حزيران" من مجموعة "ذكرى الأيام الماضية" القصصية، إذ يرمز حدث الطوفان إلى الاحتلال بعد الهزيمة في حرب حزيران عام ٦٧. وللنفاذ إلى الممارسة التناصية، لابُدّ من الربط بين الطوفان الأسطوري المقترن بمدينة أريحا في العهد البائد، وبين الطوفان الترميزي الحادث في مدينة أريحا بعد حرب حزيران: "أتسمعُ إلى وقع أقدام كثيرة، ربما كانوا مجموعة جديدة من الفارين، إنه الطوفان.. لا تتطلعوا إلى الخلف، فلقد تحطمت السفينة فجأة وعمّ الخراب والهلاك"[(١)].

توشّى النصوص القصصية الفلسطينية بأبعاد أسطورية هي حصيلة الواقع المعيش الذي يتضمخ بالقهر والهزيمة، فتتحول النصوص القصصية الفلسطينية المنبثقة أصلاً من واقعها، إلى بنى متعالية عن واقعها، ولا يعني أن هذه النصوص تستقي مادتها من الوحدات الأسطورية كما هي موجودة، بل تتحاور معها وتصهرها وتدمجها في أبنيتها السردية، بعد صياغتها من جديد، فالبنية السردية في قصة "حوار على طريقة عشتار" من مجموعة "رمال على الطريق"، أعادت صياغة المادة الأسطورية الأولية لقصة الطوفان[(٢)] القديمة، لتندرج في النظام الحدثي الذي يقوم على أساس التمثيل الرمزي في قالب أسطوري، فيرمز الطوفان إلى الخطر القادم الذي يهدد أقدم الممالك الكنعانية وآخرها، ليحدث قلباً متوازياً للأسطورة القديمة، فيصير الغارق هو الضحية الباحثة عن ملجأ لها في سفينة المشردين، إلاّ أن الأرض تردّه بفدائها.

ويمكن القول إن الفاعل الشاهد يستدعي قصة الطوفان، لتعبر عن ذلك الخطر المتجسد في الاحتلال الصهيوني لمدينة أريحا، آخر المدن المحتلة: "حين رأيتُ أبواب الطين مفتوحة للطوفان سارعت إليه.. سمعت وأنا أدير ظهري للبحر.. صوتاً آتياً من الغيب.. ياقوم لا تحزنوا فقد جاءكم الفرج.. تطلعت في ذهول.. رأيت من بعيد سفينة خشبية ترتفع فوق ظهر الموج،

(*) علاقات استبدالية بمعنى أن كل علامة تُستبدل بعلامة أخرى، وتضمر علاقة دائمة بين العلامة والشيء الذي يحل مكانها، وتُسمى هذه العلاقة بالعلاقة الدلالية التي تحدد مضمون تلك العلامة المالكة لكل التعبيرات المادية التي تنتظم في علاقات ثنائية أو تقابلية.

(**) علاقات تركيبية هي التي تتحكم فيها العلامات الاصطلاحية أو الاتفاقية Conventionnels، إذ يكون فيها الرابط بين التعبير والمضمون غير معلل ضمنياً، وهي قادرة على تشكيل المركبات أو المضمومات Syntagmes في سلاسل مصغرة قابلة للإدراك المباشر.

انظر (لوتمان، يوري، (٢٠٠١)، سيميائية الفيلم. (ط١). ترجمة نبيل الدبس. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص ٦-١٠).

(١) أبو شاور، الأعمال القصصية، ص ٣٤.

(٢) حول قصة الطوفان التوراتية، انظر في سفر التكوين، الإصحاح السادس.

أسرعت نحوها.. تعلقت بأطرافها المدببة، ردني الحراس إلى الشاطىء. عاد الصوت يتردد صدى.. عد من حيث أتيت.. أنت كهذه الصخور.. لابُدّ أن تبقى متصلاً بنواة الأرض"[(١)]. ثم تساءل الشاهد عمن يحميه من خطر الطوفان، فوجد نفسه أمام هذا الخطر الذي لابُدّ أن يواجهه وحيداً، خاصة بعد رحيل السفينة التي كانت تحمل اللاجئين: "لم يستجب حراس السفينة، ولم يشفقوا، ورحلت السفينة الخشبية.. حاملة على ظهرها مجموعات من النساء والأطفال.. صرخ الآخرون. لكن الطوفان كان أقسى من كل صراخ.. وصلت المياه إلى بوابة الطين. سدت كل المنافذ"[(٢)].. ولا ينتهي ذلك الخطر إلا بمجيء عشتار التي يستدعيها غناء الأطفال القادم من عبق الأسطورة القديمة.

وتتعالق الأمثولة الأسطورية مع البنية السردية في وحدة متكاملة لا فكاك منها، فتغدو أسطورة الطوفان المتن السردي الكامن في النص القصصي، بدءاً من التصدير حتى النهاية، لتتحول تلك الأسطورة إلى حقيقة تتماثل مع الواقع الكائن المتمثل في اندماج المكان والإنسان والحدث جميعاً، ولكأن المدن الفلسطينية المحتلة تكتسب دلالتها الأسطورية حينما ترتد إلى المكان الأسطوري، إذْ تترقب الممالك الكنعانية ـ بعد الطوفان ـ قدوم الفرسان، لتحررها من الغزاة العبرانيين، وأيضاً المدن الفلسطينية الحاضرة التي تنتظر من يحررها من الاحتلال الصهيوني.. وبمجيء الفرسان، ستتحرر الأرض وتتخلص من نير الاحتلال، لتنبعث مرة أخرى، وتتجدد الحياة ويتم الخصب فيها: "في ليلة شديدة الحر.. في هذه الليلة لبست المدن الفلسطينية أبهى زينتها عندما زفّ إليها طائر الفرح بشرى عودة الفرسان من أرض بيسان. قال أحدهم: _ها قد عدنا إلى أرض الحياة.. وتجاوزنا حدود الطوفان.. قال آخر: _نبني الآن بيوتنا فرحين، فقد تحقق حلم كبير سعينا إليه.. قال ثالث: _ولكن الرمال الصحراوية تغرق الطوفان.. فكيف الوصول إلى تلال الزيتون؟"[(٣)].

ولا يمكن نزع الملمح الأسطوري عن قصة الطوفان التي تؤرخها النقوش القديمة والخطوط المسمارية على جدران المعابد، وتأسيساً على هذه النقوش والخطوط، لا بُدّ من العودة إليها، لعلّ أبناء المدن الفلسطينية يظفرون بكلمات سحرية تنهي الطوفان الذي هو بمثابة الاحتلال.. وتفضي قصة الطوفان إلى أسطورة الحوريات أو العرائس الكنعانية[(٤)]، لتطل إحدى الحوريات، فتنزع عنها كينونتها الأسطورية، لتتحول إلى كائن حقيقي، فتُصدم بذلك الواقع

---

(١) نحلة، رمال على الطريق، ص ١٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٠.
(٣) نحلة، رمال على الطريق، ص ٢٧.
(٤) أسطورة العرائس الكنعانية: تقول الأسطورة القديمة إن إحدى الأميرات كانت تتردد إلى معبد الكرمل ليلاً.. وذات ليلة خرجت كعادتها تمارس بعض الطقوس الدينية ومعها صاحبات لها، وبينما هي في داخل المعبد داهمتهن جماعة من الأعداء، فحملوا الأميرة ومجموعة العرائس إلى الأسر، وظلت الأميرة في سجن القلعة تغني بصوت مسموع حتى تمكن أحد الأمراء الكنعانيين من التسلل إلى القلعة ليلاً وقتل حراسها، وأنقذ الأميرة ومن معها وعاد بها إلى مملكة أبيها.
انظر، (نحلة، ليل القوافل، ص ١٠).

المهزوم، وتجهد لأن تمارس دورها الخارق في انتظار مجيء الفرسان وترقب قدومهم وحثهم على تحرير الحوريات من أسرهن وتخليص الممالك الكنعانية من الخراب الناتج عن الطوفان.

وعلى الرغم من انتفاء الملامح الأسطورية عن الحورية، تظلّ الحورية في حالة ائتلاف مع كينونتها الأسطورية، إذْ لا بُدّ أن تعود إلى حقيقتها لمّا تثيرها عودة الفرسان وتحيلها إلى حورية تمارس طقس الفرح مع مثيلاتها من الحوريات، بعد انتقالها من حالة التكبيل والتقييد إلى حالة المعايشة للواقع التي صيّرتها فتاة فقيرة، استردت عافيتها وقوتها بقوت منحتة إياها قوى خارقة، مثل إله القدر نمتارا الذي قدم لها الخبز، وحين مدت يدها نحو نمتارا، أسقط فيها حبات من الزيتون، وأوصاها ـ قبل رحيله ـ بكلمات رقيقة، أن تبذل النصيحة للفرسان بأن يجهدوا للحد من الفقر بتقديم الخبز للجائعين، وعندها تتحدد الطريق، طريق النصر، أمام الكنعانيين، وتفتح مدنهم: "أطلت من بين قنوات الريح حورية فاتنة.. تخلصت من أثوابها الأسطورية، صارت بلون تراب المدن المحروقة، خرجت، تعرت، صعقها الزيف على الأرض، تراجعت، توقفت، ظلت مترددة، كلماتها تيبست.. تحولت إلى فتاة فقيرة.. كانت الطرقات غارقة في الرمل.. والميادين مفتوحة على النهار.. رأت الفتاة آلاف الفرسان يشقون الصخر بأيديهم، رفعت ضفائرها المنسابة على ظهرها في بطء، انتزعت خصلات ناعمة.. أقبلت على الفرسان، وطوّقت أعناقهم بخصلات شعرها الفضي.. حينئذ تجمعت حوريات البحر من حولها.. غنين في حب.. تطايرت الأغنيات تحت الشمس.. تطلعن إليها في وله وعشق.."[١].

وتفرض الأسطورة نفسها على البنية السردية حين يتعلق الأمر بالشخصيات الأسطورية التي لها دور مهم في تحريك الأحداث الواقعية، مثل حوريات البحر اللاتي تحولن إلى كائنات حقيقية متفوقة في سلوكها وتفكيرها وعاطفتها إزاء التعامل مع الواقع البائس: "عادت الصبايا الجميلات.. حملت كل واحدة منهن بضعة أرغفة طرية، تجمّع الفقراء في الميادين، مدوا أيديهم أكلوا من الخبز المشوي، شبعت بطونهم، زحف الأطفال، كانوا جياعاً، سدوا أفواههم ببقايا كسرات الخبز المحمول على أيدي الصبايا.. صب حراس المعبد على الأيدي قليلاً من الماء العذب.. رقص الفقراء، غنت طفلة حزينة، سمع الفرسان صوتها المبلل بالندى.."[٢].

وتلك الواقعة الأسطورية الحادثة في الزمن الأسطوري، تعود لتتكرر في الزمن الحاضر، لأنها تتخذ صفة الحضور الدائم، فلا يقيدها زمن معين، وإن توحد المكان، مثل واقعة الطوفان التي تحدّ بين حدثين: حدث الدمار الذي نتج عن الطوفان، وحدث الإعمار الذي تمّ بعد الطوفان، فابتدأ الإعمار بالقضاء على الفاقة والعوز الناتج عن الدمار، وتكلل بمجيء الفرسان، إنفاذاً لوصية إله القدر نمتارا الذي تنبأ بالنصر وفتْح المدن وإعمار القرى المدمرة، وتحققت النبوءة عبر الحكايات المتناثرة في كل الأزقة التي تحمل خبر مجيء الفرسان، فـ "أقبل الفرسان يقطعون الصخر بفؤوسهم الثقيلة.. ظلوا يقرعون طبلهم في الليل.. حتى كانت إشراقة الفجر.. صرخت الطفلة بصوت مسموع.. تراجعت الرمال عن الطريق.. هبّ الفرسان، أطلوا برماحهم،

(١) نحلة، رمال على الطريق، ص ٢٨.
(٢) نحلة، رمال على الطريق، ص ٢٩.

يقطعون الحواجز المزروعة على الرمال.. فقال أحدهم: الليلة نقتحم الشاطىء.. فإذا وصلنا التلال سعياً إلى جدران المعابد نقيم تحتها حتى إطلالة الشمس.. وتسارعت الخطى.. حمل الفرسان القادمون من أرض بيسان رماحهم اللامعة.. كانت الأرض عطشى.. هبت رياح ماطرة.. مُلئت الجرار بالمياه، أقبل الفقراء عليها، يغرفون بأفواههم ما يطفىء ظمأهم.. خرجت حوريات البحر ترقب عودة الفرسان.. ضحكت إحداهن.. توقف الناس.. غنت أخرى، فاندفعت الخطى، حتى وقعت على التلال، خرجت طيور الفرح تهدهد.."(١). وبقدوم الفرسان، تحررت المدن وتراجعت الرمال، وظلت حراب المقاتلين تلمع تحت الشمس، وتفجرت الينابيع وعادت أسراب الطيور تبحث عن رزقها، وتجمعت طوابير النمل لتجمع بقايا حبات القمح المتناثرة، وعادت الفتاة الفقيرة إلى كينونتها الأسطورية، وتزيّت بأثوابها الأسطورية، وانطلقت تبحث عن الأصداف القريبة من شواطىء المدن المفتوحة.

وتستثير قصة "حوار على طريقة عشتار" من مجموعة "رمال على الطريق" القصصية، الأسطورة الكنعانية التي تتحدث عن أطفال مدينة أريحا الكنعانية الذين كانوا يجلسون عند الغروب ينتظرون عشتار إلهة الحب والخصب التي تمد لهم يداً مباركة حينما تأتي، فيسرع الأطفال يبحثون عن آبائهم كي يبدؤوا رحلة جديدة مع تجدد الحياة على الأرض.. وتخضع تلك القصة لبنية أسطورية أحادية، وهي أسطورة عشتار التي توحي بالأفول والغياب تارة، وبالعودة والانبعاث تارة أخرى كما توضح البنية السردية، بينما توحي الأسطورة الأصلية: رحلة عشتار، بالانبعاث لتدلّ على الحياة دوماً، وهذا النفي الجزئي لإحدى الدلالات الأسطورية، التي تنطوي عليها أسطورة رحلة عشتار، تتمثل في الرحيل والغياب فحسب، بينما احتفظت بدلالات أخرى مثل الانبعاث وتجدد الحياة.. فقد شاءت عشتار في البنية السردية أن ترحل لما رحل أهل فلسطين عن أرضهم عام ٤٨، وتشردوا إلى مواطن اللجوء، وتوزعوا في خيم متفرقة هنا وهناك، فرحلت، عندها صرخ أطفال فلسطين لدى رحيلها: "أطلت عشتار من وراء الغيب.. بكت في يأس.. رفعت منديلها الأبيض، ألقته في وجه الشمس.. احترق المنديل.. تناثرت بقاياه في كل واد.. كان صوتي يختنق.. ناديت عشتار.. لم تسمعني.. زحفت على الطريق الترابي.. مددت يدي.. رفعتها.. غابت عشتار.. وراء صراخ الأطفال"(٢).

لكنها عادت حينما علمت أن الرحيل لم يكن نهائياً، وأن بعض اللاجئين مكثوا في مخيمات مدينة أريحا، إحدى مدن المملكة الكنعانية القديمة، وقد كانت الحصن الحصين في وجه أعدائها الغزاة العبرانيين، فعادت ومثلت أمام اللاجىء القاطن في إحدى مخيمات أريحا، والمتجذر في آخر ممالك كنعان القديمة قبل سقوطها، لتنبئه بخبر انطلاقة الثورة الفلسطينية من المخيم الفلسطيني في الشتات: "كانت الشمس تلهب ظهور الفرسان، والنار المحرقة أتت على كل شيء.. رأيت عشتار آتية من عمق البحر.. سمعت صوتها الأسطوري يتردد صدى في كل السهول والأودية، اقتربت مني.. أشاحت بوجهها عني.. ومضت.. أنت ضعيف هنا.. قلت لها..

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠.
(٢) نحلة، رمال على الطريق، ص ٧.

ولكنني مزروع كحجارة هذه الأرض.. قالت.. الفرسان محاصرون وراء تلك الظلال.. ونظرت.. مددت قدمي.. وظهر في الأفق حاجز ضبابي.. سمعت صوت عشتار مرة ثانية.. قالت.. في وسط هذه الدائرة يتجمع الفرسان.. لقد تشكلت أجسادهم الخشنة بلون الضوء الباهت"(١).

ولن يتحرر اللاجئون من ذل الحصار وقيد الإسار إلا بتحقيق الأسطورة القديمة، والعودة إلى الأرض، "حين تتوهج إشراقة الشمس على وجوه الأطفال.. رأيت الأطفال على الطريق الترابي يسرعون إلى الأقواس المقامة هنا وهناك.. قلت لهم في حزن.. لا تحطموا أقواس النصر.. فغداً يعود آباؤكم.. سروا جميعاً.. بصق أصغرهم سناً، حمل حجراً.. هتف الأطفال.. قالوا جميعاً.. هذا من طينة آبائنا.. قلت لهم: أرأيتم هذه الأرض.. إنها تستعد لاستقبال الفرسان المحصورين خلف دائرة الشمس.. ضحك طفل آخر.. سمعت صوته البرىء يقرع أبواب السماء.. خرجت عشتار.. انتصرت لكل الأطفال.. غنت لهم، ترددت أغانيها في الأودية والجبال.. تعلق الأطفال بأطراف ثوبها، وانطلقوا وراءها فرحين.. عدت أنتظر الفرسان من جديد"(٢).

ثم تجيء حرب حزيران عام ٦٧، وقد أتت على الجزء المتبقي من فلسطين، فشُرّد الأهالي وصودرت أراضيهم ودُمرت منازلهم، وعندها خبت جذوة الثورة التي انطلقت قبل عامين، ولم يعد ثمة فرسان يقاتلون، فتبددت أحلام اللاجئين، وتاهت صراخات الأطفال: "تناثرت أشلاؤهم الآن حين احترقت دوائر الشمس من حولهم، مادت الأرض تحت قدمي.. تشققت السهول فجأة، سقطت الأشجار، احترقت، بكيت، تنفست بصعوبة.. آه يا حزيران.. ما هذا الذي تفعله شمسك في قلب وطني.. هذا الوطن الذي يحترق الآن تحدر إلينا من نواة هذه الأرض، وحين تشكلت قشرته، كانت صور وجوهنا تجبل من طينته.. ثارت مياه البحر.. هبّ الناس مذعورين.. زحفوا إلى الجبال.. تسلقوا كثبان الرمل، ركبوا سيقان الأشجار المهملة، صرخوا، تعالت أصواتهم، أخذتهم رهبة الطوفان، جُنّ الأطفال، تشردت النساء، غرقت مراكب البحارة .. مزقتها الريح.. مياه البحر الميت تشتعل الآن، تحولت الآن إلى زيت وقار.."(٣).

وهكذا يمكن أن تتحول الأسطورة من مجرد تمثيلات رمزية إلى وقائع مدركة، تُصاغ في بنية سردية مهمتها الأبرز وصف الكارثة التي تعرضت لها مدينة أريحا، في ماضيها، عندما داهمها الطوفان، وفي حاضرها، عندما امتد إليها الاحتلال.. لهذا، يحيل الفاعل الشاهد إلى أجزاء من أسطورة عشتار القديمة التي تجددت بتجدد الحدث الجلل، على نحو غناء الأطفال الذي يستدعي عشتار، لتتصدى - بسيفها - الخطر المحدق بالمدينة، ومثلما كان مجيئها في الأسطورة القديمة باعثاً لتجدد الحياة، فإن مجيئها في البنية السردية المتضمنة الأسطورة الجديدة، حافز لذلك الشاهد لأن يتصدى للخطر المحدق، لكن بعد فوات الأوان، فلم يجد أحداً يحارب معه، فعاد

(١) المصدر نفسه، ص ٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩.
(٣) نحلة، رمال على الطريق، ص ٩.

إلى بيته الطيني في مخيم اللاجئين، فألفى بيته قد اقتلع ودمر، وتطايرت أجزاؤه، حتى المطمورات الأثرية التي يمتلكها منذ الأزل، فقد ضيعتها رياح الخطر: "وصلت المياه إلى بوابة الطين، سدت كل المنافذ، سمعت أصواتاً تنبعث من وراء الحجارة، تسلقت أعلى شجرة.. رأيت أطفالاً فوق الجبال المطلة على البحر يجمعون أزهاراً برية.. هزني إنشادهم الجميل.. رأيت عشتار مقبلة نحو بيتي.. رقصت، تطايرت خصلات شعرها مع الريح الآتية من الشرق.. صفق الأطفال.. توقفت السماء عن المطر، وتوقف الطوفان.. بدأ يتراجع.. وظهر من وراء الجبال المطلة على البحر مجموعة من العبيد.. تصدت لهم عشتار.. هزمتهم.. كان سيفها يلمع في وجه الشمس، ومنديلها الأبيض يغطي بقايا كتفيها العاريتين.. ضحك العبيد، بكوا، هربوا.. تشجعت، حملت رمحي، انطلقت أبحث عن فلول العبيد، لم أجد أحداً.. عدت إلى بيت الطين، كانت الرياح قد اقتلعت بوصه المثبت في الأرض، حتى الأواني الفخارية القديمة، تطايرت هي الأخرى"(١).

وفي قصة "الأبواب المغلقة" من مجموعة "ليل القوافل" القصصية، تتضح البنية الأسطورية المحملة بالرموز الأسطورية الكنعانية التي ترتبط بالطقوس الدينية المؤداة في المملكة الكنعانية القديمة، مثل الطقوس والعبادات التي تقام في المعابد الكنعانية، لاستجلاب الإله الكنعاني أدون(٢) الذي اختفى من حياة الكنعانيين، فيبكون طويلاً في فصل الصيف حزناً على اختفائه، فتأدية الطقوس الكنعانية باستمرار من الكنعانيين، كانت من شأنها أن تعين الإله أدون على التغلب على إله الموت، ليعود مرة أخرى في الربيع، وتستعيد الشمس قوتها بعد قهر الشتاء وهزيمته. ومع تنامي الوقائع السياسية التي أدت إلى احتلال فلسطين، لجأ الفاعل الشاهد نعمان إلى الأسطورة الكنعانية المقترنة بالإله أدون، في التنقيب عن آثار مدن المملكة الكنعانية القديمة، مثل مدينة سادوم الغارقة تحت أكوام التراب في التلة الرملية في مدينة أريحا القديمة: "وفي الطريق إلى هذه المدينة المطمورة تحت التراب، تساءل نعمان: من أولئك الذين أسمعوه حديث الأسطورة الكنعانية، ترى هل تعمدوا أن ينقلوها من وراء جدران بيته، فيبحث عن أدون؟."(٣)، فيتجه إلى موقع المدينة لينقب عن آثارها، ثم يعثر على معبد أدون الذي اعتاد الكنعانيون أن يؤدوا طقوسهم فيه، وتهيأ له سماع أصوات الكنعانيين في أثناء تأديتهم الطقوس.

وهناك طقس آخر في قصة "السرداب" من مجموعة "ليل القوافل" القصصية، يتصل - على نحو مباشر - بالإله بعل، إله السماء الذي طلب من أهل مدينة أريحا القديمة أن يؤدوا ذلك الطقس الذي اعتادوا من قبل أن يؤدوه، وترافق الطقس الأغنيات احتفاءً بنزول الغيث من

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١.

(٢) تقول الأسطورة الكنعانية: إن الناس على أرض كنعان في فلسطين، كانوا يبكون طويلاً في فصل الصيف على الإله أدون، لأنه كان يختفي من حياتهم تماماً، ثم يقومون فيما بعد بطقوس وعبادات من شأنها أن تعين هذا الإله على التغلب على إله الموت والعالم السفلي، وعودته في الربيع مرة أخرى. انظر، (ميديكو، هـ. ا. ديل، (١٩٨٩). التوراة الكنعانية. ترجمة جهاد هواش وعبد الهادي عباس. (ط١). دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ص ٧٦، ص ٩٩-١٠١).

* وقد قامت بعض الديانات القديمة على الأساطير، مثل ديانة الكنعانيين وقدماء اليونان.

(٣) نحلة، ليل القوافل، ص ٣١.

السماء، وقد طلب من أهل مدينة أريحا أن يؤدوه مرة أخرى لإنقاذ مدينتهم من الخطر الذي يهددهم، إلا أنهم قصروا في ذلك، لأقصى درجة، حتى تخلى عنهم الإله بعل الذي كان دوماً يناصرهم ويؤازرهم، ثم هزموا ودمرت المدينة على رؤوسهم، ودفنوا تحت أنقاضها، وهكذا انتحى كنعانيو الحاضر المنحى ذاته حتى هزموا، ودمرت مدنهم وقراهم، وهجروا وتشتتوا في أنحاء الأرض، وتوزعوا في خيم كأنها القبور: "قال لنا إلهنا.. ارفعوا المناديل البيضاء في وجه الشمس.. واصنعوا من شعور نسائكم حبالاً.. أما أسمال أطفالكم فلا تدعوا الطير تراها.. قلنا له ونحن نقف في صفين متقابلين.. ورماحنا تلمع تحت الشمس.. لقد أضعنا المناديل البيضاء.. وقصت نساؤنا شعورهن.. سخر الإله بعل.. سمعنا صوته يغيب عنا.. وضحك صابر الحمدان.. تعالت من حوله الأصوات.. قال صابر: فعلنا مثل ما فعلتم.. وكان نصيبنا أن دفنا أحياء في قبور أرضية مظلمة.. لا ترانا الشمس ولا نراها.."(١).

ويقترن الرقص الطقوسي(٢) بالأساطير القديمة، فثمة علاقة تبادلية بين المعتقد والسلوك المعبر عنه، وكلاهما - الأسطورة والطقس - ينضوي تحت منظومة ثقافية ذات خصوصية فولكلورية، تندمج في بنية سردية قائمة على التفاعل الحضاري بين الفكر الأسطوري والأداء الطقوسي من جهة، والتلاقح النصي بين المكونات الفلولكلورية والأبنية السردية وما تنطوي عليه النصوص القصصية من الصلات المنطقية بين الظواهر الأسطورية من معتقدات وطقوس وبين العناصر النصية من جهة أخرى، فليس التلاقح -هنا- مجرد توليد المعاني أو الإحالة إلى الفولكلور، بل الاستدلال على قدرة النص القصصي على امتصاص المكونات الفولكلورية ودمجها في الأبنية السردية بعد تغييرها وتحويرها، ولإثبات ذلك، لابُد من إبراز المحتوى الدلالي الذي ينطوي على الوحدات الأسطورية، مثل الرمز أو الديانة أو الطقس.. بفعل استحضارها من الإرث المعرفي، ومن معالجتها وظيفياً وسردياً، لتندمج مع العناصر النصية.

غير أن الأسطورة القديمة من شأنها أن تبقى مادة أصلية تتولد منها دلالات مغايرة، تتلاءم مع الوقائع الترميزية التي تقترن بالحاضر، فتتحول الأسطورة من مجرد شكل طقوسي مستقر في الذاكرة الجمعية وتشكيل رمزي كامن في الإرث المتوارث إلى بنية جمالية تتجاوز الحدث الأولي الساكن إلى حدث دينامي متجدد يعبر عن اللحظة الحاضرة، فتنضاف إلى المادة الأصلية عناصر جديدة مقترنة بالحاضر، مثل الإغواء والعنف والاستلاب.. وأخيراً الثورة.. وهي رموز انبثقت من التطورات المتعاقبة للحدث الجوهري في القضية السياسية.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٢) تكررت الطقوس الأسطورية التي تؤديها العرائس الأميرات في قصتي "عرائس الكرمل" و "بداية لم تنته بعد" لترتبط تلك الطقوس بالمكان الذي يشهد الطقوس المؤداة من الكائنات الأسطورية والمشاهدة من الكائنات الحقيقية: "رأيت الشوارع معتمة. أصوات المياه الهادرة وراء الأمواج تعلو وتعلو، سمعت صيحات القراصنة.. ورأيت وجوه الأميرات في غابة الكرمل المحصورة بين العرائش الكنعانية.. غنيت مع الأميرات هناك طويلاً.. ظلت واحدة منهن ترقص حتى حط على رأسها غراب أسود وانتزع شالها الأبيض.. ركضت وراء الطير القبيح.. وجدته ميتاً ومعلقاً على أحد الأغصان الطرية..".
انظر، (نحلة، رمال على الطريق، ص ١٨).

فعلى الرغم من الإسار الذي ترسف عرائس الكرمل بقيوده، إلا أنهن نجحن في التخلص من الخوف والذل والهوان الذي سيطر طويلاً على حياتهن مدة ثلاثين عاماً، وها هن ينتظرن فارسهن الكنعاني حتى يحررهن: "وفي وسط الساحة تلوّت راقصة مجنونة.. كان شعرها الأسود يغطي قسمات الوجه المختنق، فلا يكاد المرء يميز من أي العصور هي.. ظلت الراقصة تنحني على مجموعة العرائس في حركات هزلية ساخرة.. وأكف الحضور تصفق في تحد خبيث.. وعندما توقف عازف القيثارة.. جلست الراقصة متعبة.. ودخل الساحة جندي مدجج بسلاحه، ثم راح يعفر وجوه العرائس بالتراب.. وقفت عروس كنعانية والسلاسل الثقيلة في يديها، بصقت في وجهه.. صفعها بيده الخشنة، ضحك الجمهور طويلاً.. نهضت عروس أخرى وانتصرت لتلك.. رفعت إحدى يديها قليلاً، حتى صار القيد طوع أمرها، لوحته في الفضاء بشدة، وانثنت به على عنق الجندي فطرحته أرضاً.. ومات.. وقف الحشد بعد ذلك غاضباً.. وبدت الساحة الترابية تضيق ذرعاً بما يجري فوقها.. اندفع بعضهم إلى العرائس الجميلة، حتى إذا صاروا على مقربة منهن تراجعوا في خوف، وانحسرت دائرة المتفرجين، فبدؤوا يغادرون المكان واحداً تلو الآخر.. ضحكت العرائس بصوت مسموع.. بعدها حمل الرجل قيثارته وهرب.. ووراءه الراقصة المجنونة"(١).

الخاتمة

تنطلق المعالجة – هنا - من مقولات إجرائية مفادها أن النص القصصي يستلهم المكونات المعرفية والموروثات الشعبية، لتشكيل بنية سردية تنطوي على التنويعات في الأشكال والتعددات في المضامين، وبذلك يتحرر النص القصصي من القيود السردية والضوابط القصصية، ليشمل النص صيغاً وقوالب جديدة تقترن بسياقات خارجية تحيل إلى واقع دائر، مثل: النصوصية والأجناسية والحوارية.. التي تنشأ بفعل التداخل السردي مع المكونات المعرفية من جهة، ومع الأجناس الأدبية من جهة ثانية، ومع الجامعات النصية من جهة ثالثة. في ضوء ما تقدم، فإن البنى السردية نصوص تجمع بين الأنظمة اللغوية والمكونات المعرفية، تتآزر - جميعاً - مع الإحالات النصية وتتلاحم، لتكوّن نظاماً موحداً.

ويمكن القول إن النصوص القصصية تشكل منظومة سردية كلية يتوحد فيها الحكي والشفاهية والأصول البدئية والمرجعية الثقافية.. وغيرها من الخواص القابلة للتمثيل السردي. لذا، تتمايز النصوص القصصية - بما تنطوي عليه - عن غيرها في اقترابها من الإرث المعرفي والمخزون الثقافي والفكر الأيديولوجي فيما بينها، وكلها تتقاطع عبر شيفرات وترميزات ترتبط بالإنسان والمجتمع والوطن... فاستطاعت هذه النصوص القصصية - بفضل تراكماتها العلاماتية - أن تستقطب التقاطعات والتداخلات النصية، لتنتهي إلى نظام متآلف، لأن أية بنية سردية تتميز بالتحام أجزائها وتلاؤم نسيجها.

(١) نحلة، ليل القوافل، ص ٧.

المصادر والمراجع

- أبو شاور، رشاد. (١٩٩٩). الأعمال القصصية. ط١. م١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. دار الفارس للنشر والتوزيع. عمان.
- أبو شاور، رشاد. (٢٠٠٣). الموت غناء. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. دار الفارس للنشر والتوزيع. عمان.
- أبو الهيجاء، نواف. (١٩٧١). الضرب في الرأس. ط١. اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين. دمشق.
- بيدس، رياض. (٢٠٠١). حكاية الديك الفصيح. بيت المقدس للنشر والتوزيع. رام الله.
- حبيبي، إميل. (١٩٨٠). سداسية الأيام الستة. دائرة الإعلام والثقافة- منظمة التحرير الفلسطينية. بيروت.
- خلف، حسين. (١٩٧٧). خذوني إلى بيسان. ط١. دار ابن خلدون للطباعة والنشر. بيروت.
- الريماوي، محمود. (١٩٩٦). القطار. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. دار الفارس للنشر والتوزيع. عمان.
- سرحان، نمر. (١٩٨٢). أبو خنفر. ط١. منشورات رابطة الكتاب الأردنيين. عمان.
- السواحري، خليل. (١٩٨٥). زائر المساء. ط١. دار الكرمل للنشر والتوزيع. عمان.
- شحروري، صبحي. (٢٠٠٣). ثلاث ليالٍ فلسطينية جداً. ط١. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله.
- شقير، محمود. (١٩٧٥). خبز الآخرين. ط١. منشورات صلاح الدين. القدس.
- صدقي، نجاتي. (١٩٥٣). الأخوات الحزينات. ط١. الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين. بيروت.
- عسقلاني، غريب. (٢٠٠٣). غزالة الموج. ط١. المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. رام الله.
- عودة، أحمد. (١٩٧٩). زعتر التل. ط١. منشورات رابطة الكتاب الأردنيين. عمان.
- عودة، أحمد. (١٩٨٤). الفواصل. ط١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
- فرح، نجوى قعوار. (١٩٩١). انتفاضة العصافير. ط١. دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية. عمان.
- كنفاني، غسان. (١٩٨٧). الآثار الكاملة. القصص القصيرة. ط٣. مؤسسة الأبحاث العربية – مؤسسة غسان كنفاني الثقافية. بيروت.
- نحلة، مفيد. (١٩٨٢). رمال على الطريق. ط١. عمان. د.ن.
- نحلة، مفيد. (١٩٨١). ليل القوافل. (ط١).عمان. وكالة فراس العورتاني للصحافة والإعلام.
- هنية، أكرم. (٢٠٠٣). الأعمال القصصية. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. دار الفارس للنشر والتوزيع. عمان.
- يخلف، يحيى. (١٩٧٤). المهرة. ط١. منشورات وزارة الإعلام. بغداد.
- زيّاد، توفيق. (١٩٧٤). صور من الأدب الشعبي الفلسطيني. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

- السعافين، إبراهيم. (١٩٩٠). "قضية الشكل في الرواية العربية". مجلة آفاق عربية. بغداد. س٥. (ع٦).
- السواح، فراس. (١٩٩٧). الأسطورة والمعنى. ط١. دار علاء الدين. دمشق.
- مهوّي، إبراهيم. وكناعنة، شريف. (٢٠٠١). قول يا طير. ط١. مؤسسة الدراسات الفلسطينية. بيروت.
- بتلهايم، برونو. (١٩٨٥). التحليل النفسي للحكايات الشعبية. ترجمة طلال حرب. ط١. دار المروج. بيروت.
- تودروف، تزفيتان. (١٩٩٢). فتح أمريكا. مسألة الآخر. ترجمة بشير السباعي. ط١. دار سينا للنشر. القاهرة.
- ريكور، بول. (١٩٩٩). الحياة بحثاً عن السرد. الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت - الدار البيضاء.
- فون ديرلاين، فريدريش. (١٩٦٥). الحكاية الخرافية. ترجمة نبيلة إبراهيم. ط١. دار نهضة مصر. القاهرة.
- لوتمان، يوري، (٢٠٠١)، سيميائية الفيلم. ط١. ترجمة نبيل الدبس. ط١. منشورات وزارة الثقافة. دمشق.
- ميديكو، هـ . ا . ديل. (١٩٨٩). التوراة الكنعانية. ترجمة جهاد هواش وعبد الهادي عباس. ط١. دار دمشق للطباعة والنشر. دمشق.
- ياكوبسون، رومان. (١٩٨٢). القيمة المهيمنة. نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. ط١. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت.
- Granqvist, Hilma. (1931). Marriage Conditions in a Palestinian Village. Vol.1, Helsingfors: Academy Buchhandlung.
- Mounin, Georges. (1985). Semiotic Praxis. Plenum Press. New York & London.
- Propp, Vladamir. (1984). Theory and History of Folklore. Tr: Ariadna Y.martin and Richard P. Martin and Others. Oxford: Manchester University Press.
- Ricoeur, Paul. (1984). Time and Narrative. Tr: Kathleen Mclaughlin and David Pellaur. Vol3, Chicago and London: The University of Chicago Press, PP 221-228).
- Scholes, Robert. & Kelloge, Robert. (1966). The Nature of Narrative. Oxford: Oxford University Press.
- Todorov, Tzvetan. & Ducrot, Oswald. (1979). Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language. Tr: Catherine Porter. Oxford: Basil Blackwell.